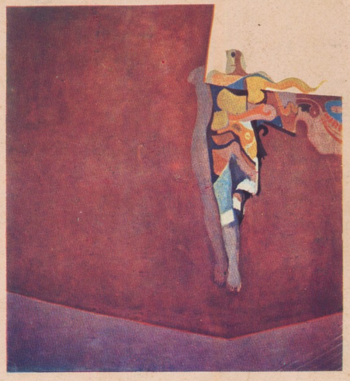
القاهرة

أدب • فكر • فن





● للوحة الفنان ضياء الغراوى ●

إلى بيروت .... مع تحياتى

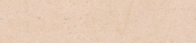
لغة النص ولغة اللاشعور

فى مواجهة الجاهلية الوافدة

جماليات التشكيل المعدنى

الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

آسف .... ارفض الفيلم





● القاهرة ● العدد العشرون ● الثلاثاء ١٨ يونية ١٩٨٥م ● ٣٠ رمضان ١٤٠٥هـ ●

● الثمن ٢٥ قرشاً ●



● الهودج . تصوير زيتي . جمال محمود ●

القاهرة

رؤية

وخرجت التنهيدة من صدرى ثم أفلتت من فمى كالصرخة الخافتة . فقد وقعت عينى على ركام الكتب والمجلات الذى يقبع كالهم الثقيل أو كالحيوان المنقرض فى ركن من أركان مكتبتى ـ وقمت لأقلب فيه وأنا أتعجب كيف تضخم مع مرور الأيام دون أن أشعر : مجموعات قصص ودواوين شعر وروايات وبحوث فى الأدب والفلسفة أهداها أصدقاء وزملاء مازالوا ينتظرون رأيى فيها ، مجلات متخصصة ومجلات عامة من مصر والبلاد العربية لا تخلو من موضوعات طريفة أو دراسات جادة أو معلومات هامة تستحق المراجعة ، مقالات « وأعمدة » متفرقة لكتاب متفرقين « ركنتها » انتظاراً لفرصة مواتية قد تتيح الاستمتاع بها على مهل .. غير أن الركام تورم واستفحل خطره ، والفرص المواتية شحت وضنت بها الأيام ، والحسرة على تدارك ما فات تحولت مع الزمن إلى ندم وشعور بالذنب . وأفلتت الصرخة الخافتة مرة أخرى : ماهذا كله ؟ متى أجد الوقت الكافى للاطلاع على هذا الركام أو على جزء يسير منه ؟ وهل سترحمنى الدوامة اليومية فأحيا ولو لشهور أو أيام فى حلم التفرغ الذى يبدو كالمستحيل ؟ .

ولأنى رجل مريض بالتفلسف بطبيعتى وبحكم مهنتى فقد انسقت إلى التعميم وطرح الأسئلة التى لا جواب عنها : لماذا يكتب من يكتب أصلاً ؟ ولماذا نكثر نحن العرب من الكتابة حتى زاد المكتوب فى العقود الأخيرة عن طاقة القراء (وهم قلة نادرة فى بلادنا التى تتراوح فيها نسبة الأمية والأميين ما بين الستين والسبعين فى المائة من مجموع السكان) وحتى فاض المطبوع من الكتب والصحف والسلاسل والمجلات وأصبح كالطوفان أو الوباء ؟ هل كل ما يصدر يحمل للقراء تجربة أو خبرة جديدة ، أو يضيف علماً لا يعلمونه ، أو ينقل إليهم تراثاً عالمياً أو محلياً يستحق أن يدخروه ويستوعبوه ، أو يزيدهم فى النهاية وعياً وحرية وقدرة على الاستقلال فى الحكم والتفكير والتغيير ؟ إن مبررات الكتابة لا تكاد تخرج عما ذكرت ، وفيما ينشر ويصدر كل يوم شىء قليل أو كثير منه . ولكن السيل لا ينقطع ، وهو يأتى معه كذلك بالزبد والغث والهراء ، على لسان متطفلين اقتحموا الساحة فى غفلة من الزمن الردىء ، وبأقلام أدعياء أو أبطال جوف أو جهلاء راحوا يفتون فيما لا يعلمون ، ويثرثرون ويتصايحون ويهرجون فى سيرك الدجل وسوق التزييف . ثم إن الفك المفترس مفتوح على اتساعه فى الصحف والمجلات والمطابع ودور النشر ، وهم لا يترددون عن الخطف من هنا والنهب من هناك لكى يلقموه ويشبعوا نهمه . وينهمر السيل ، ويعم الطوفان ، ويستشرى الوباء ، وتعجز أنت وأنا عن متابعة القليل أو أقل القليل ، وتسأل نفسك وأسأل نفسى : هل هذا الكم الهائل من المطبوع والمكتوب ظاهرة صحية أم مرضية ؟ وإذا كان ظاهرة صحية ، فلماذا لم يغير من واقعنا أو وعينا ؟ لماذا لم يزدنا حرية وقدرة على مواجهة الكابوس العربى الذى نعيش فيه ؟ وإذا كان من الضرورى لكل ما يكتب ـ إن كان له معنى وكان لدى الكاتب ما يقول ـ أن يزيدنا كما قلت وعياً وحرية ، فلماذا نندر فى غيبوبتنا كالسائرين نياماً ولا نتنبه للكوارث المحدقة بنا من كل ناحية ، ولا نحسُّ بدورنا فى التاريخ ولا نعرف قضية نحيا لها ؟ لن يستطيع أحد أن يحجر على أحد أو يمنعه من الكتابة . والكتابة نفسها بداية تحضر الإنسان وأهم علاماته . ولكنها حين تصبح مرضاً ووباءً يمكن أن تكون علامة انحطاط وتدهور . وقد آن الأوان لأن يتمهل كل من يهم بإمساك القلم ليسأل نفسه : ماذا أكتب ولماذا أكتب ولمن ؟ ●

« القـاهرة »

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل
رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمى
سكرتير التحرير
شمس الدين موسى
المدير الفنى
محمود الهندى
مجلس التحرير
د. أحمد عتمان
د. أمينة كامل
د. أمين سعد
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوى
د. عبد القادر محمود
د. مارى تريز عبد المسيح
د. محمود فهمى حجازى
هانى الحلوانى
مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوى

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق.س ـ لبنان ٤٠٠ ق.ل ـ الأردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨ دراهم ـ الجزائر ٦٥٠ سنتاً ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى . وفى بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف أنحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى .

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو بحوالة بريدية ، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .

مشروع المودودى للبعث الإسلامى

فى مواجهة الجاهلية الوافدة

د . محمد عمارة

لقد كان طبيعياً فى ظروف بلد مستعمر كالهند ، أن تكون المعركة الكبرى بين الصحوة الإسلامية وبين فكرية « التغريب » الوافدة مع الغزوة الاستعمارية الحديثة ، فهى الخطر الرئيسى والأكبر على « الحاضر » وعلى « المستقبل » ، بل وعلى « الماضى الموروث » ، نقيا ذلك الماضى الموروث أو مشوبا « بالجاهلية القديمة » ! . . لقد كان « التغريب » هو الطامة الكبرى التى تصدى لها الأستاذ المودودى و[الجماعة الإسلامية] ، بل لقد كانت هذه « الفكرية التغريبية » هى التى استفزت الضمير المسلم فى الهند واستنفرته لينتفض فى هذه الصورة الحادة التى تجسدت فى المودودى وجماعته الإسلامية . . فعلى قدر خطورة التحدى كان الرد الذى انبعث لمواجهته . .

وعلى هذه الجبهة كان الإبداع الأعظم لأبى الأعلى المودودى . .

لقد أدرك الرجل ، ما أدركه الشيخ حسن البنا ، من أن الخطر الأعظم للغزوة الاستعمارية الغربية على بلاد الإسلام ماثل ومتمثل فى « الجانب الفكرى والحضارى » . . فهو يثير « دهشة » الصفوة المثقفة ، على حين يستفزها ويغضبها جانب الاحتلال العسكرى والسيطرة السياسية والنهب الاقتصادى . . . وعلى حين لا يرد بذهن أحد ــ سوى القلة الخائنة العميلة ــ أن مستقبلنا يجب أن يكون فى الخضوع للسيطرة العسكرية والسياسية والاقتصادية للاستعمار ، فإن الصفوة المثقفة المتغربة ترى ــ بإخلاص المؤمن ــ أن نهضتنا المنشودة وقوتنا المأمولة ، بل وانعتاقنا وتحررنا من « الغرب » هى فى سلوك طريقه ، والتشبه به ، أى فى التخلى عن موروثنا القديم ، ذى الصورة العاجزة الكريهة ، صورة « الجاهلية القديمة » ، واختيار « الوافد الغربى » الحديث !

فنحن هنا ، بإزاء « التغريب » ، أمام « احتلال » محبب إلى نفوس الصفوة المتغربة ، جعلت منه هدفاً وغاية ، تقيم لأجلها المؤسسات ، وترسل البعثات ، وتنفق الجهود لدعم أركان هذا « الاحتلال » ! . .

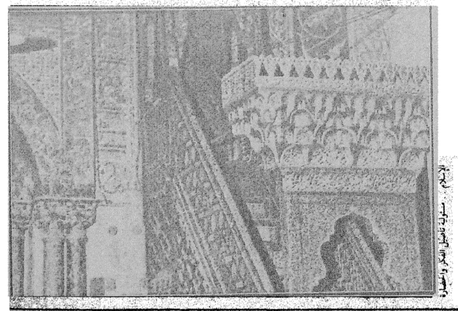
ثم إن نجاح خطة التغريب ، فضلاً عن أنها ستفصل حاضر الأمة عن ماضيها ، وتسلخها عن الروح القدسية السارية فى عقلها وضميرها انبعاثاً من دينها الحنيف ، وتحرمها التميز والتمايز الحضارى الذى يجعل لها دوراً مستقلاً ومطلوباً فى العطاء الحضارى الإنسانى . . . فضلاً عن هذه المثالب التى يهدد بها التغريب حاضر الأمة ومستقبلها ، فإنه يمثل النصر النهائى والكامل لروح العداء الصليبية التى حركت الغرب تاريخياً ، ولازالت تحركه ، للعدوان على أمتنا ، ومن ثم يمثل تكريس هزيمتنا أمام هذه الروح الصليبية ، عندما تتحول إلى « هامش حضارى » تابع لهذا الغرب ! . . وفوق ذلك كله ، فإن تحولنا إلى « هامش تابع » فى الحضارة ، هو السبيل لتكريس التبعية فى « السياسة » و« الأمن » و« الاقتصاد » . . . فكأننا ، إذا سلكنا هذا الطريق ، سنكون قد سعينا لا للتحرر ، إنما لتكريس وتأبيد الاستعمار ؟! . .

هكذا أبصر الأستاذ المودودى ، فى عبقرية المسلم الذى انطبع عقله وضميره بالطابع المتميز لحضارة الإسلام ، أبصر خطر الحضارة المادية الأوربية على الحاضر والمستقبل للإسلام والمسلمين : فكراً ، ووطناً ، وثروة . . . وإنساناً ! . . فحدد أن التغريب هو الهزيمة الحقيقية ، بل قمة الهزيمة أمام الأعداء التاريخيين . . إنه « الاختيار البائس » للجاهلية بديلاً عن الإسلام ؟!

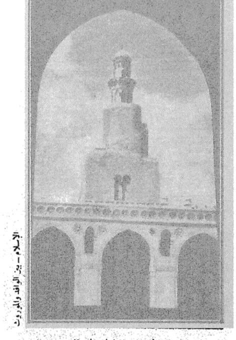
لقد أفاض الرجل فى الحديث عن أن المسلمين بعد أن انهزموا أمام سيوف البلاد الغربية « قد استسلموا لثقافتها وحضارتها وفلسفتها ، فما لم يستطع سيف البلاد الغربية انجازه أكملته فلسفتها . ولم تجر على العالم الإسلامى سيطرتها السياسية ماجره عليه غزوها الحضارى والفكرى من البليات والمصائب ، فالسيطرة السياسية كانت تتحكم فى الأجساد فقط ، أما السيطرة الحضارية والفكرية فقد تحكمت فى العقول والأذهان ! . . » (١)

ويحلل المودودى موقف مختلف الفرقاء تجاه هذا « الوافد الغربى » ، وكيف استقطبت الصفوة إلى تيارين وموقفين رئيسيين :

أولهما : موقف الذين تجاوبوا مع « الوافد الغربى » [التجاوب الانفعالى] . . فاندهشوا له وبه ، وأقبلوا عليه إقبال من غلبت عليهم الدهشة فغشيت منهم البصائر والأبصار ! . . ولقد قال هؤلاء : إنه « لا قبل لنا بالمقاومة ، بعد أن غلبنا على أمرنا ، واستولى علينا غيرنا ، وإننا إذا حاولنا المقاومة بؤنا بالفشل والخسران من كل وجهة ، فلا بد لنا إذن أن نستفيد من كل فرصة من فرص الرقى والحياة تسنح لنا فى هذا النظام الجديد ! . . » (٢) . . كان هذا هو منطق أصحاب موقف [التجاوب الانفعالى] . . . منطق المهزوم ، اليائس ، الباحث عن الاستفادة مما يراه نهاية « الممكن » وأقصاه ! . .



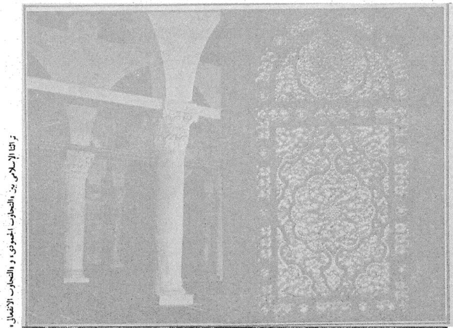
الإسلام .. مسئولية تأصيل الفكر والحضارة



ورغم رفض المودودى هذا الموقف ، وإدانته لأصحابه الذين صارعهم وناضل ضدهم . . إلا أنه ينصف الرعيل الأول منهم ، من « جيل الهزيمة » فى القرن الماضى ، ويذكر لهم رفضهم الجمود وجاهليته القديمة الموروثة ، واستفادتهم قدر الإمكان مما حملت الحضارة الغازية من أسباب الرقى والاختراع . . « فلا مجال للريب فى أن هذا التجاوب الانفعالى لم يكن كله ضرراً فحسب ، بل كان فيه بعض جوانب النفع أيضاً . فقد انقشع بذلك سحاب الجمود السابق ، وعرفنا به ما جاء به العصر الجديد من مظاهر الرقى والاختراع . . »(٣) . . أما سلبيات هذا الموقف ـ موقف التجاوب الانفعالى ـ فهى كثيرة ، خطيرة . . « فلقد تغير بهذا التجاوب الانفعالى تصورنا للدين ، والأخلاق ، وفلسفتنا للحياة ، وتبدلت قيمنا ، وتزعزت أسس طباعنا الفردية والاجتماعية . وإننا وإن خرجنا من التقليد الأعمى لأسلافنا ، فقد منينا بمثله لغيرنا من الضالين المضلين ، مما أضر بنا ضرراً فادحاً ، وأهلكنا من الوجهة الدينية والدنيوية معاً ! . . » (٤)

أما الفريق الآخر ، الذى لم ينفعل بالوافد الغربى ، فلقد تمثل فى [التجاوب الجمودى] ! . . تجاوب أهل « التخلف الموروث » ، الذين فزعوا من هذا الوافد ، وصدمت قوته وحيويته ضعفهم وعجزهم ، فانكفئوا على الذات الموروثة المتخلفة عن روح العصر ، بل والغريبة عن جوهر روح الإسلام الأول ! . . وأداروا الظهور لهذا الوافد ، وأغلقوا دون تأثيراته نوافذ العقول وأبواب القلوب . . « لقد كانت هذه الطائفة صخرة من الجمود فى وجه هذا الوافد ، فسخت سعيها للمحافظة على ما كان أهل القرن الثامن عشر تركوه وورثه عنهم أهل القرن التاسع عشر من أوضاع فى

فى هذا العدد



العلم والدين والأخلاق والاجتماع والتقاليد ، وأرادوا أن يستبقوا كل شيء منها بكل ما يحتوى عليه من أجزاء صالحة وغير صالحة ، وأن لا يقبلوا أى تأثير للحضارة الجديدة . . . كذلك لم يصرفوا لحظة من أوقاتهم ، بجد واهتمام ، فى تحليل ماورثوه عن الأقدمين ، ومعرفة ما يحسن الإبقاء عليه وما يحتاج إلى التغيير ، وكذلك ما تفكروا أصلاً فى معرفة ما يحسن أخذه وما ينبغى رفضه مما جاءت به الحضارة الغربية . . »(٥)

وكما اعترف المودودى بما لدى أصحاب [التجاوب الانفعالى] من إيجابيات ، أبرز كذلك إيجابيات أهل [التجاوب الجمودى] . . . فقال : « وإنى معترف بما كان ، ولا يزال فى هذا التجاوب الجمودى من جوانب مهمة للنفع والإفادة ، وفى القلب له مكانة يستحقها . فالحق أنه ما بقى عندنا من علم القرآن والسنة والفقه إلا بفضله ، ومن حسناته التى لها قيمتها أن كان فينا رجال احتفظوا بما تركه أسلافنا من تراث فى الدين والأخلاق وظلوا ينقلونه إلى الأجيال المتعاقبة (٦) .

لقد انقسمت الأمة ، تجاه الغزوة الفكرية الحضارية الغربية ، إلى هذين التيارين : المقبلون المتقبلون ، دون روية ولا موقف نقدى ، بل فى انبهار واندهاش وانفعال . . . والرافضون المزورون ، اعتصاماً بالقديم لقدمه ، دونما موقف نقدى من القديم الموروث ومن الوافد الجديد . . . وغاب الموقف الأفعل المطلوب . . الموقف الوسطى . . والثالث . . موقف التجديد للدين والنقد للتراث والبحث لخصائص الحضارة الإسلامية وثوابتها ، ثم التفاعل مع الحضارات الأخرى ، من موقع المتميز والمستقل والرشيد . . . وهذا هو الموقف الذى طرحه المودودى وجماعته الإسلامية على الناس . .

وإذا كان هذا هو تحليل المودودى لموقف الفرقاء المختلفين ـ وبمعنى أدق الفريقين المختلفين ـ من هذا الوافد الغربى . . . . فماذا عن رؤيته هو لجوانب الخطر فى هذا الوافد على الذاتية الفكرية والحضارية للإسلام والمسلمين ؟؟ . . .

لا نبالغ إذا قلنا إن الأستاذ المودودى قد تمتع برؤية نقدية دقيقة وعميقة للحضارة الغربية ، بشقيها : « الليبرالى ـ الرأسمالى » و « الشمولى ـ الاشتراكى » ، وأنه قد قدم لنا فى هذا الميدان صفحة من أنصع صفحات فكره ، بلغ فيها عمق الموضوع الذى تصدى له . .

إن الحضارة الأوربية ذات طابع مادى ، حتى لقد غلبت ماديتها على روحانية المسيحية ، التى اتسمت بالصوفية فى صورتها الشرقية الأولى ! . . فعندما تدينت أوربا بالمسيحية تحولت مسيحيتها هذه إلى « طبعة جديدة وخاصة » ، وغدت مجرد مكون واحد من مكونات الحضارة الأوربية المادية وقسماتها . . . وهذا الطابع المادى للحضارة الأوربية ليس وليد عصر النهضة ، بل هو ميراث يونانى قديم ، تميز منذ ذلك القدم بالافتقار إلى « التوازن » ، فغلب « المادة » على « الروح » ، حتى آلهة ذلك الموروث اليونانى كانوا فى وثنية اليونان أبطالا ماديين ، عالمهم هو عالم الإنسان ! .

والمودودى يسمى « جاهلية اليونان » ـ التى لم تعرف الأديان السماوية ـ بـ « الجاهلية المحضة » . . أما « جاهلية » الغرب المعاصرة ، فهى عنده « جاهلية الشرك » ، لأنها رغم تدينها بالمسيحية إلا أن « إشراكها » المادة مع الله ، جعل روحانيتها مادية ، وتدينها شكلا ، وألوهيتها صارت للبشر لا لله خالق البشر ! . . « فهناك مماثلة بين الطبع الخلقى الذى امتاز به أهل اليونان القديمة وروما الوثنية وبين ما يمتاز به الآن كثرة أهل أوروبة اليوم . . . فليس هناك فرق جوهرى من الوجهة العلمية بين الشرك والجاهلية المحضة . والدليل على ذلك أن أوربة الحاضرة تمت اليوم فى نظرياتها الجديدة إلى اليونان وروما ، كما يمت الخلف إلى سلفه . . . حقاً إن طرق الشرك والجاهلية المحضة فى بناء المجتمع وتنشئته يختلف بعضهما عن بعض قليلاً . . . إلا أنه لا شك أنهما من حيث الروح والجوهر سيان متماثلان فى فرض ألوهية البشر على البشر ، وقطع علاقة الإنسان بالإنسان ، وتجزئة النوع الإنسانى أجزاء ، ثم جعل أفراد هذا النوع الواحد كالسباع الضارية يأكل بعضها بعضا ! . . »

بل إن هذا الطابع المادى السارى لحضارة الغرب الحديثة ، رغم مسيحيتها ، قد طبع تدينها بطابعه ، ولم ينطبع هو بروحانية المسيحية ! « فأهل الغرب ، وإن لم يكونوا كلهم منكرين لوجود الله تعالى واليوم الآخر ، أو قائلين بالأخلاق المادية البحتة من الوجهة العلمية ، إلا أن الحق أن الروح التى تتمشى فى نظام حضارتهم ومدنيتهم بأسره هى روح الجحود لذات الله تعالى ، والإنكار لليوم الآخر ، وروح الأخلاق المادية الخسيسة . وقد بلغ من تغلغل هذه الروح فى حياتهم أنك تجد الذين يؤمنون منهم بوجود الله تعالى واليوم الآخر من الوجهة العلمية ، ويعتقدون فى الأخلاق نظرية غير مادية ، تجدهم فى حياتهم الواقعية دهريين ماديين من حيث لايشعرون ، لأنه ليس هناك من سبب يصل نظريتهم العلمية بحياتهم العملية فعلا ! . . »(٨)

وهذا التحليل حول تطويع « مادية الحياة العملية » الأوربية « للتدين » ، يذكرنا بالكلمات البالغة قمة العمق ، التى تحدث فيها المفكر المعتزلى قاضى القضاة عبد الجبار بن أحمد [٤١٥ هـ ١٠٢٤م] عن تطويع روما ـ أوربا ـ للمسيحية ـ يقول : « إن المسيحية عندما دخلت روما ، لم تتنصر روما ، ولكن المسيحية هى التى تروّمت ؟! » ●

(١) [الطريق إلى وحدة الأمة الإسلامية] ص ٢١ . ترجمة : د . سمير عبد الحميد إبراهيم . طبعة القاهرة سنة ١٤٠١هـ .
(٢)[واقع المسلمين وسبيل النهوض بهم] ص ١٦١ ، ١٦٢ .
(٣) المرجع السابق . ص ١٦٧ .
(٤) المرجع السابق . ص ١٦٨ .
(٥) المرجع السابق . ص ١٦٨ ، ١٦٩ .
(٦) المرجع السابق . ص ١٦٩ .
(٧) [موجز تاريخ تجديد الدين وإحيائه] ص ٢١ ، ٢٢ .
(٨) المرجع السابق . ص ١٥ ، ١٦ .



لغز سرابيس المصرى

د . أحمد عتمان



لاسم هذا الإله عدة صور هى *Sarapis* و *Serapis* و *Usare Hape* و *Osorapis* فمن يكون هذا الإله ؟ ومن أين جاء ؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة تمثل لغزاً محيراً أمام علماء الأساطير والديانات .

وطبقا لما يرد عند المؤرخ الرومانى الشهير تاكيتوس (٥٥ ـ ١١٧م) فى مؤلفه « التواريخ » (الكتاب الرابع ، فقرة ٨٣ ـ ٨٤) وكذا عند بلوتارخوس الكاتب الإغريقى (٤٦ ـ ١٢٠م) فى مؤلفه « الأخلاقيات » (فقرة ٣٦١ف ـ ٣٦٢إ) جاء سرابيس إلى مصر من سينوبى *Sinope* على بحر بونطوس (البحر الأسود) . وهناك من يرى بابليون مصدراً له وآخرون يعتقدون أنه وفد إلى أرض الوادى من سيليوكيا فى سوريا .

والأرجح أن عبادة سرابيس نشأت فى ممفيس (ميت رهينة) العاصمة المصرية . فهناك ، أى فى المعبد المقام فوق الحجرات العالية دفنت أجساد الثيران المقدسة أبيس بعد موتها . فالاسم أوزار هابى ، إذن ، مكون من شطرين الأول أوزار أو أزار وهى الصورة المصرية الأصلية لاسم الإله أوزوريس ، أما هابى فهو العجل أبيس . ولقد مزج إغريق مصر البطلمية هذين الاسمين فى اسم واحد هو سرابيس .

بيد أن طبيعة هذا الإله سرابيس لا تزال غامضة مع العلم بأن الإغريق قد اعتبروه الصورة التى يتخذها العجل أبيس بعد الموت . ويطلق على أبيس فى نصوص السرابيوم بسقارة « حياة أوزوريس سيد السماء » . وكان الجمع بين أبيس وأوزوريس فى عبادة واحدة من أيسر الأمور لأن أوزوريس هو حامل لقب « عجل الغرب » . وساد الاعتقاد بأن أبيس يبعث الحياة متوسلاً بروح أوزوريس أو أنه كان تجسيداً لأوزوريس . فكان كلما ظهر عجل أبيس جديد عُدّ ذلك علاقة لظهور أوزوريس نفسه على الأرض .

وكان الإله المزدرج أزار هابى أو هابى أزار يرسم على هيئة ثور يعلوه قرص الشمس وأفعى الكوبرا بين قرنيه . وفى العصر البلطمى جمع سرابيس بين بعض سمات آلهة الاغريق البارزين مع سمات أوزوريس



ايزيس تحمل طفلها حورس
الصورة المفضلة
فى العالم الإغريقى الرومانى

وظهر فى الرسوم بملامح زيوس رب الأرباب الملتحى وعلا رأسه مكيال (*Modus*) كرمز للخصوبة وهو يجلس وعند ركبته يربض الكلب كيربيروس حارس العالم السفلى وثلاثى الرأس . وهذا مما يربط سرابيس بهاديس وبهرقل . وأحيانا يمسك سرابيس بعصا يرفعها بيده اليسرى إلى أعلى . وهذه العصا أو(الصولجان)تذكرنا ـ أيضاً ـ بزيوس أو بآله الطب الإغريقى أسكليبيوس .

وبالفعل كان سرابيس يعبد على أنه الطبيب المعالج للأمراض وإله المعجزات الأعلى من القدر نفسه . فيظهر للمرضى من المتعبدين له فى الأحلام حيث يداويهم مثل أسكليبيوس ولسرابيس بفص ملامح ديونيسوس إله الخمر وهيليوس (الشمس) وجوبتر (المقابل الرومانى لزيوس) وغيرهم .

وعبر البحر الإيجى كله نجد أن معظم العبادات العامة للآلهة المصريين تسمى عبادات سرابيس مع أنها ضمت عبادات لآلهة آخرين . وفى مدن إغريقية عديدة قامت جمعيات دينية تسمى « أتباع سرابيس » (*Sara-piastai*) وفى عصر الإمبراطورية الرومانية حقاً انتشرت عبادة إيزيس وتفوقت شهرتها على عبادة وشهرة سرابيس . بيد أنه قد وصلتنا نقوش كثيرة من أنحاء العالم الإغريقى الرومانى تحمل العبارة التالية :

« هناك رب واحد اسمه زيوس سرابيس »

كانت الإسكندرية البطلمية هى المركز الرئيسى لعبادة سرابيس حيث كان بطليموس الأول سوتير (المنقذ ٣٢٣ ـ ٢٨٣م ق.م) ، قد أسس هذه العبادة فى عاصمة مملكته مستهدفاً الجمع بين المصريين والإغريق من رعاياه على عبادة إله واحد مشترك مما يثبت دعائم حكمه ويرتبط باسم سلالته البطلمية . ويروى لنا بلوتارخوس (عن إيزيس وأوزوريس فقرة ٢٨) كيف تم ذلك فيقول :

« رأى بطليموس المنقذ فى منامه حلماً حيث شاهد تمثالاً ضخماً ليس له مثيل » نطق التمثال فأمر الملك بأن ينقله على الفور من حيث هو موجود إلى الإسكندرية . ولما استيقظ الملك حار فيما هو فاعل لأنه لم يكن يعرف أياً من الآلهة يصور هذا التمثال بل ولا أين يوجد فأنّى له أن يحضره ! روى الملك ما رآه فى الحلم لأصدقائه فما كان من أحدهم ـ ويدعى سوسيبيوس وهو رحالة نشط ـ إلا أن صاح بأنه قد رأى هذا التمثال فى أثناء آخر رحلاته فى سينوبى . وسرعان ما أرسل الملك كلاً من سوتيليس وديونيسيوس لكى يحضرا التمثال . وبالفعل رحلا وعادا به بعد سلسلة من المغامرات وبفضل العناية الإلهية . وعندما رأى كل من تيموثيوس المفسر ومانيثو التمثال الوافد حتى فهما من الكلب كيربيروس والتنين المرسومين عليه أنه تمثال يصور إله العالم السفلى بلوتو أقنعا الملك بأنه ليس إلا الإله المصرى سرابيس »

ثم يورد بلوتارخوس عدة روايات متضاربة عن أصل سرابيس . ويشرح اسمه على أنه يعنى « ذلك الذى ينظم الكون ويمنحه الجمال والرونق » أو هو « من يهب الحركة واستمراريتها للكون » أو هو « المتعة والبهجة » ●

ويبقى الشعر

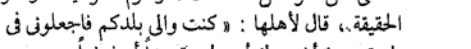
و . م

سُئل « الشبلى ــ رحمه الله ــ عن المحبة ، فقال : « المحبة كأس لها وهج إن استقرت فى الحواس قتلت ، وإن سكنت فى النفس أسكرت » ثم أنشد يقول : ــ

وتحسبنى حياً ، وإنى لميِّتُ
وبعضى من الهجران يبكى على بعضِ

نشأ « الشبلى » فى بغداد ، وكان أبوه حاجب الحجاب للخليفة « الموفق » ، فعرف رغد العيش ، ولين الحياة ، وحين قلَّب عينيه فيما حوله لم ير إلا زيفاً ، ولم يجد إلا رياءً ، فنفض يديه من الأمر كله ، ونكص على عقبيه ، طالباً جوهر الحق ، قاصداً ما وراء الظاهر المبذول .

كان الخليفة قد أقطعه مقاطعة (ودماوند) فلما تفجرت فى أعماقه رغبة التخلى عن شواغل السلطان ، وهموم الولاية ، وتحول قلبه إلى واردات الحقيقة.، قال لأهلها : « كنت والى بلدكم فاجعلونى فى حل » ، ومضى فى طريقه دون أن يدرك أحد له مقصداً أو غرضاً .



كان « أبو بكر الشبلى » صاحب تجربة عريضة فى استبطان أغوار النفس ، واستقراء أسرار البصيرة ، واستشراف معارج الشوق والوصول . وكان له ذوقه الخاص فى التحقيق والمشاهدة ، وفهمه الذى لا يشاركه أحد إياه لجوهر المعرفة ، ونواة الحقيقة .

ذكرتك لا أنى نسيتك لمحة
وأيسر ما فى الذكر ذكر لسانى
وكدت بلا وجد أموت من الهوى
وهام علىَّ القلب بالخفقانِ

فلما أرانى الوجد أنك حاضرى
شهدتك موجوداً بكل مكانِ

فخاطبت موجوداً بغير تكلمٍ
ولاحظت معلوماً بغير عيانِ

وقال « الجنيد » ذات يوم : يا أبا بكر لورددت أمرك إلى الله لاسترحت . فقال « الشبلى » : يا أبا القاسم لورد الله أمرك إليك لاسترحت . فمضى الجنيد وهو يقول : سيوف الشبلى تقطر دماً .

هكذا كان « الشبلى » يرمى ببصره إلى مشهد الحق ، فيرى فى الغناء وصلاً ، وفى الوصل فناءً ، ويرى فى البلاء نعمةً ، وفى النعمة بلاءً . ويقرن بين موالاة المحبة وهم المعرفة ، وبين شواهد المعرفة وآثار القدرة . لقد كان « الشبلى » عاشقاً رقيق الحال ، وعارفاً نهم العقل والوجدان ، وشاعراً مشبوب العاطفة ، وقف أحد الناس يوماً على حلقته ، فجعل يبكى ولا يتكلم فقال له : يا أبا بكر ، ما هذا البكاء كله ؟ .

فأنشأ يقول وقد أخذته سكرة الوجد ، وغلب عليه حال الحنين :

إذا عاتبته أو عاتبوه
شكا فعلى وعدد سيئاتى

أيا من دهره غضب وسخطٌ
أما أحسنت يوماً فى حياتى؟ ! ●

تشيكوف

ركامات

وفاء وجدى

(١)

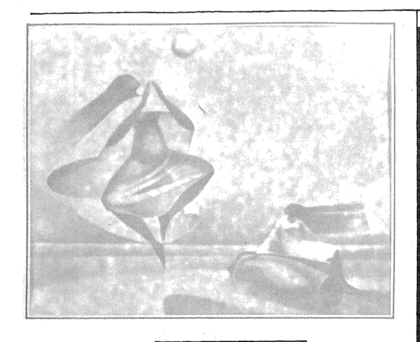
كان تشيكوف
بصنع عالم شخصيات تعسه
لا تعرف كيف تعيش
لا تملك حركتها
تصمت حين يحق القول
وتثرثر حين وجوب الصمت .
كانت حين تحب
يتملكها الرعب
لا تعرف كيف تعبر عن هذا الحب
كانت حين تريد
لا تملك أن تخرج من دائرة الحلم إلى الفعل .
وأنا لا أهوى شخصيات تشيكوف
قد تبعث فى نفسى بعض رثاء . .
قد أتمنى أن تحظى إحداها برجاء
لكنى لا أرضى أن أصبح إحدى شخصيات تشيكوف

(٢)

فى زمن يملكه الدهماء
فترى فيه الأسود أبيض
وترى أدم قد نسى الأسماء . .
وترى الجاهل يشرح للعالم معنى الأشياء . .
فى زمن يهوى فيه الحب من العلياء . .
لا يعدو أن يصبح رغبة . .
زمن تصبح فيه الأصوات نقيق ضفادع
يطغى فيه نقيق الضفدع فوق هديل حمام رائع . .
فى هذا الزمن الضائع يغدو الجوهر بين ركامات منهاره
قد يقبع فى أنقاض عمارة
أو فى ركن من حارة
يغدو الجوهر مفقوداً فى هذا الزمن الأجوف . .
أو يغدو فى الأعين شيئاً غير مشرف .

(٣)

فى العصر المملوكى انحط الإنسان
صار رقيقا لا يخجل من رقه
صار وضيعا يفخر أن وضاعته من حقه
صار الفن هو التهريج
والكذب هو المنطق
صار النمامون هم الوسطاء
وانقلب الإخوه أعداء . .
صارت أخبار اللقمة تتصدر كل الأخبار . .
تتنقل من هذا الدار إلى تلك الدار .
. . .
فإذا كنا نسقط فى عصر تشيكوف
ونضيع بعصر مملوكى . .
من أين إذن تأتينا حمله
لتخلصنا من هذى الغفله ●



يا نديمى

عبد الله السيد شرف

يا نديمى . . أن تَعُج يوما . . على قبرى . . . ترحَّم
أو تجىءُ ذكرى أمانينا المواضى . . . فتبسم
فكم سعينا نبلغ الآمال فى الدنيا . . . وننعم
وانتهى العمر هباءً . . . فاطرد الأحزان واغنم

* * *

يا نديمى . . عمرنا وَهْمُ . . ودنيانا سراب
لم نجد إلا شجوناً . . فى شجونٍ . . فى مصاب
فاطرد الآلام . . قد أنهيْتُ أيام العذاب
وأحبس الدمع . . فإن الموت للمحروم أكرم

* * *

يا نديمى . . ليس فى عمرى هناء . . أو حنان
حطَّمتنى حيرتى الحمقاء وازداد الهوان
عشت فى الشك ، ولم أدرك على رغمى أمان
فلْتعشْ بعدى على الذكرى . . . فكم فى الذِّكْرِ مغنم

* * *

يا نديمى . . لم يعد فى الكأس شىء من شراب
لم تعد إلا البقايا . . . لم يعد إلا السراب
فاترك الذكرى تخفف بعض أوهام العذاب
ولتزر قبرى . . لعلى من سنا رؤياك أنعم

الأندلس وكيف تغنى بها شعراؤها

د . حامد يوسف ابو أحمد

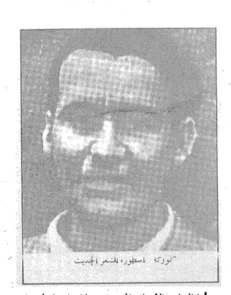
تعد منطقة الأندلس ، الواقعة فى جنوب إسبانيا وتضم ثمانى محافظات ، أجمل مناطق شبه الجزيرة الأيبيرية وأكثرها سحرا وإغراء وفتنة . وكان العرب يطلقون اسم « الأندلس » على شبه الجزيرة كلها ، وهى حاليا إسبانيا والبرتغال ، ولكن المنطقة التى عاشوا بها أطول فترة وكان خروجهم الأخير منها عام ١٤٩٢ م هى تلك المنطقة الجنوبية المعروفة حاليا باسم Andalucia ومن أشهر مدنها قرطبة ، وغرناطة ، وإشبيلية ، ومالقة . ويبدو أن جمال الطبيعة فى هذه المنطقة كان له أثر فى ظهور كوكبة من الشعراء والفنانين والكتاب العظام فى القديم والحديث . . فمن أشهر شعرائها وكتابها القدامى المعتمد بن عباد ، وكان شاعرا ملكا أو ملكا شاعرا ، وله حاليا شهرة فى الغرب لا تكاد تعدلها شهرة أخرى ، ومنهم أبو الوليد بن زيدون ، وابن اللبانة وابن شهيد وابن حزم وسواهم كثيرون . ومن أشهر شعرائها المحدثين الذين يعدون أعظم شعراء إسبانيا على الإطلاق الشاعر الإشبيلى جوستافو أدولفو بيكر (١٨٣٦ ـ ١٨٧٠) أبو الشعر الحديث فى إسبانيا ، وقمة الشعر الإسبانى فى القرن التاسع عشر ، ومنهم خوان رامون خمينيث (١٨٨١ ـ ١٩٥٨) المولود فى قرية موجير التابعة لمحافظة ويلبة بمنطقة الأندلس ، وهو رائد الشعر الحديث ومفجر الطاقات الإبداعية الأصيلة ، وقد اشتهر عالميا بكتابه « حمارى وأنا » الذى حصل به على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٦ ؛ ثم إن معظم شعراء جيل ١٩٢٧ من منطقة الأندلس ، وهذا الجيل ـ كما نعرف ـ هو أبرز أجيال الشعر فى إسبانيا على امتداد التاريخ الأدبى . ومن هؤلاء الأندلسيين المنتسبين لهذا الجيل العملاق فيديريكو جارثيا لوركا أسطورة الشعر الحديث ، وبيثنتى ألكساندر الحاصل على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٧٧ ، ورفائيل ألبرتى من أشهر شعراء الالتزام العالميين ، ولويس ثيرنودا أحد قمم هذا الجيل .

ومما يلفت النظر أن شعراء الأندلس وكتابها فى القديم والحديث ، وكلهم من العمالقة المبرزين كما رأينا ، كانوا يهيمون بها حبا تبلغ درجته حدا لا نكاد نجد له نظيرا فى أى مكان آخر ، واقرأ معى قول ابن شهيد يتحدث عن بلده « قرطبة » : « وقد كان أقل حقوق مولاى (يقصد حاكم قرطبة) أن أقف ببابه ، وأخيّم بفنائه ، وأهدى إليه الشكر غضا ، وأنثر عليه المدح نضا ، ولكنى ممنوع وعن إرادتى مقموع ، يملكنى سلطان قدير ، وأمير ليس كمثله أمير ، شىء غلب صبر الأتقياء ، واستولى على عزم الأنبياء وهو العشق ، باطل يلعب بالحق ليبين ضعف البشر وتلوح قدرة مصرف القدر ، والذى أشكو منه أغرب الغرائب وأعجب العجائب ، بث شاغل وبرح قاتل وصبر يغيض ودمع يفيض ، لعجوز بحزاء سهكة درداء ، تدعى قرطبة :

عجوز لعمر الصبا فانية
لها فى الحشا صورة الغانية
زنت بالرجال على سنها
فيا حبذا هى من زانية
تريك العقول على ضعفها
تدار كما دارت السانية
فقد عنيت بهواها الحلو
م فهى براحتها عانية
تقاصر عن طولها قونكة
وتبعد عن غنجها دانية
ترديت من حزن عيش بها
غراما فيا طول أحزانية !

طاب لى الموت على هواها ولذ عندى سقى دمى لثراها » .

وقد ورد هذا النص لابن شهيد فى ذخيرة ابن بسام ١ / ١ ص ١٧٥ ، وقونكة هى إحدى مدن منطقة قشتالة Cuenca ، ودانية مدينة أخرى .



لوركا أسطورة الشعر الحديث

أما الشاعر الإسبانى المحدث خوان رامون خمينيث فقد عرف ـ أيضا ـ بحبه الشديد لقريته الأندلسية « موجير » وهيامه بها هياما لا مزيد عليه ، ومن ثم فقد خلّدها فى مرثيته الشهيرة « حمارى وأنا » ، حيث صحب حماره الصغير فى بدايات هذا القرن (كتبت هذه المرثية عام ١٩١٣ تقريبا) وأخذ يطوف به شوارع القرية ودروبها ومنعطفاتها ، يصف الأماكن والأشياء والناس والأطفال والحيوانات فى شعر منثور من أشهر وأخلد ما عرف فى هذا الضرب من النثر الشعرى . ولم يقتصر تغنى « خوان رامون » بقريته على هذه المرثية فقط ، وإنما نقرأ فى كتب أخرى مثلا ـ قوله : « وأنا منسحق وبعيد سأفعل من أجلك يا موجير ، فى عالم المثل ، ما لم يرد أن يفعله ماديا من أجلك هؤلاء الذين لمسوك بالإثم وهم المحتالون والأشباح والأنانيون . . سأحملك يا موجير إلى كل البلدان وكل الأزمان ، وستكونين ، يا قريتى المسكينة ، خالدة بسببى رغم أنف الانتهازيين » . وفى مناسبة أخرى يقول : « إن مستقبلى ، مثل ماضىّ ، كامن فى الأندلس ، فقط فى الأندلس . ونحن الأندلسيين مجبرون على أن نهيم بحبها ونرفع من ذكرها فى كل أنحاء العالم ، بحيث لا تصبح هى عالمية ، وإنما لكى يصبح العالم كله أندلسيا » .

وإذا كان هو إحساسهم الغامر تجاه بلدهم « الأندلس » فإن أى هجوم على هذا البلد لابد أن يقابل

بالرد العنيف ، وهذا ما فعله أبو الوليد إسماعيل بن محمد الشقندى فى رسالته المشهورة فى فضل الأندلس (نفح الطيب للمقرى ـ الجزء الرابع ـ الباب السابع) . فعندما هاجم أحد المغاربة الأندلس وقلل من شأنها مفضلا عليها بر العُدوة رد عليه الشقندى بقوله : « الحمد لله الذى جعل لمن يفخر بالأندلس أن يتكلم ملء فيه ، ويطنب ما شاء فلا يجد من يعترض عليه ولا من يثنيه ، إذ لا يقال للنهار : يا مظلم . ولا لوجه النعيم : يا قبيح .... أما بعد ، فإنه حرك منى ساكنا ، وملأ منى فارغا ، فخرجت عن سجيتى فى الإغضاء ، مكرها إلى الحمية والإباء ، منازعٌ فى فضل الأندلس ، أراد أن يخرق الإجماع ، ويأتى بما لم تقبله النواظر والأسماع ، إذ من رأى ومن سمع لا يجوز عنده ذلك ، ولا يضله من تاه فى تلك المسالك ، رام أن يفضل العُدوة على بر الأندلس فرام أن يفضل على اليمين اليسار ، ويقول : الليل أضوأ من النهار ، فيا عجبا كيف قابل العوالى بالزِّجاجِ ، وصادم الصفاة بالزُّجاج ، فيا من نفخ فى غير ضَرَم ، ورام صيد البزاة بالرخم ، وكيف تتكثر بما جعله الله قليلا ، وتتعزز بما حكم الله أن يكون ذليلا ؟ ما هذه المتاهة التى لا تجوز ؟ وكيف تبدى أمام الفتاة العجوز ؟ سل العيون إلى وجه من تميل ؟ واستخبر الأسماع إلى حديث من تصغى ؟ لشتان ما بين اليزيدين فى الندى يزيد سُليم والأعز بن حاتم » . وهكذا يمضى الشقندى فيبين ما لبلاد الأندلس من فضل ، ويفند حجج ذلك الذى جرؤ ففضل بلاد المغرب عليها . وهذه الرسالة من الآثار الأندلسية الهامة التى لفتت أنظار المستعربين فسارعوا إلى ترجمتها والتعليق عليها ودراستها .

من هذه الأمثلة القليلة التى اكتفينا بذكرها ، يتضح لنا كيف تغلغل حب الأندلس فى قلوب أبنائها المبرزين ، فتغنوا بحبها ورفعوا من شأنها واندمجوا مع طبيعتها الساحرة ونسيمها العليل ومراتعها الخصبية فعبروا عن كل هذا خير تعبير كل على طريقته ونهجه . ولسنا نحن أول من لاحظ هذا الحب وهذا التفانى من شعراء وكتاب الأندلس تجاه منطقتهم الجميلة ، وإنما أشار نقاد كثيرون أيضا إلى ذلك . يقول الناقد ميشيل بريدمور فى كتابه « أعمال خوان رامون خمينيث النثرية » : « لقد أحس خوان رامون دائما بارتباط عميق وحب جارف تجاه أندلسه المثالى ، وهى قطعة من الأرض تقطنها قوى غريبة ساحرة ، ممتلئة بالجمال والانسجام . ولا شك أن هذا الإحساس القوى تجاه الأندلس لا يوجد عنده وحده . إننا لو قرأنا أعمال لوركا وألبرتى وثيرنودا وألكساندر ـ مثلا ـ فسوف نكتشف الظاهرة نفسها ، ولكن هذا الارتباط عند شاعر موجير أكثر اكتمالا ودواما ، ذلك أن موجير قد نفخت فى شاعرها روح الانسجام التى جعلته يحس بها (أى بموجير) لا فى الأندلس فقط ، حيث تقع ، وإنما فى كل مكان » .

وهكذا تصبح الأندلس أغنية فى ضمير أبنائها ، لكنها فى ضميرنا نحن العرب ما زالت أغنية ومجدا وفخرا وشوقا لا يزول أبد الدهر ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس



حكاية الدكتور أحمد ضيف مع الدكتور طه حسين من أغرب الأسرار فى الحياة الأدبية المعاصرة .

لقد سافر الشيخ أحمد ضيف إلى باريس فى بعثة الجامعة المصرية القديمة سنة ١٩٠٩ ، ودخل الشيخ طه حسين امتحان العالمية فى الأزهر سنة ١٩١٢ . ورسب فى الامتحان بعد أحداث مثيرة تنسج حولها الروايات . ثم التحق بالجامعة المصرية القديمة .

وكان من أعضاء بعثة الجامعة فى ذلك الوقت الدكتور حسن صادق باشا الذى سافر إلى جامعة لندن والدكتور سالم هنداوى باشا الذى سافر إلى جامعة برلين والدكتور على توفيق شوشه باشا الذى سافر أيضا إلى جامعة برلين .. وهؤلاء جميعا من أعلام القاهرة فى الجيل الماضى وهم زملاء الدكتور أحمد بك ضيف .

ولكن .. كيف تاه هذا الأديب الكبير منا فى الزحام ؟

لقد كان أحمد ضيف حجة فى النقد الأدبى ، وكانت أبحاثه تنشر فى الصحف والمجلات . وهى أبحاث علمية جادة لا تستخدم أساليب الإثارة .

كان طه حسين يهاجم المنفلوطى أكبر كتاب العصر ، وقال المنفلوطى عنه إنه يتشعلق على أكتافه ليشتهر .

وكان العقاد يهاجم أحمد شوقى أمير الشعراء ، واختص إبراهيم عبد القادر المازنى بالهجوم على شاعر النيل حافظ إبراهيم .

واشتهر مصطفى صادق الرافعى بمعاركه الأدبية الطاحنة ، ليس مع العقاد وحده ، ولكن الرافعى صنف شعراء العصر كلهم فى طبقات كما فعل ابن سلام فى كتاب (طبقات الشعراء) ونشر مقالا طويلاً مثيراً فى مجلة (المقتطف) لم يوقع عليه باسمه ، وجعل أحمد شوقى فى الطبقة العاشرة بين شعراء مصر .. وقدم عليه بعض الشعراء المجهولين .

وظل الدكتور أحمد ضيف أستاذ الأدب العربى فى الجامعة ينظر متأملا فى هذه الحياة الأدبية الصاخبة المثيرة ، ولا يعنيه شىء من أمرها .

لعله اعتقد أن أستاذية الجامعة أهم من ذلك كله ، أو أقدس من أن تخوض مثل هذه المعارك أن تشارك فيها حتى لا يتناثر وحل الطريق على ردائه الجامعى .. ولله فى خلقه شئون .

ثم جاءه طه حسين كالإعصار .

وكان طه حسين مسنوداً من أحمد لطفى السيد مدير الجامعة ومن آل عبد الرازق وعلى رأسهم الشيخ مصطفى عبد الرازق ... وكان هو نفسه قوه أدبية طاغية ، تتخذ من أستاذية الجامعة وسيلة إلى الحياة الصاخبة لا إلى البحث العلمى الهادىء المجرد .

وأنت لن تجد بين مؤلفات (طه حسين) كتابا واحداً يضم محاضراته فى الجامعة غير كتاب (الأدب الجاهلى) الذى أثار الزوبعة الكبرى فى الحياة الأدبية والسياسية معاً .

وكانت محاضرات (طه حسين) فى كلية الآداب من أجمل وأمتع المحاضرات . ولكنه لم يحرص على تدوينها أو نشرها ، رغم حرصه الشديد على نشر كل كلمة كان يقولها .

ثم وقع المسكين (أحمد ضيف) فى منطقة الصدام التى حددها طه حسين لنفسه .

كيف يكون الدكتور أحمد ضيف سابقاً للدكتور طه حسين فى الحصول على الدكتوراة من السوربون ؟

وكيف يكون الدكتور أحمد ضيف أستاذا للأدب العربى فى الجامعة قبل عميد الأدب العربى ؟

هذا لن يكون أبداً .

وفجأة أصبح أحمد ضيف مدرساً للنصوص الأدبية فى كلية الآداب ، ومنها نصوص قرآنية كريمة .. عندما كان أمين الخولى يدرس مادة (القرآن) لطلبة الآداب .

هل تتصور أن (أحمد ضيف) يستطيع منازعة الشيخ أمين الخولى فى الدراسات القرآنية ؟

لقد سقط أحمد ضيف فى بئر يوسف .. وما زال ينتظر بعد السيارة لانقاذه .. ولكنه غرق فى البئر مع أنه نجا من الغرق فى البحر الأبيض المتوسط .. وكتب قصته الرائعة (أنا الغريق) التى نشرت فى مجلة الثقافة ــ ولم تجمع فى كتاب●

الشافعى
شاعر المأثورات

د . عبد القادر محمود



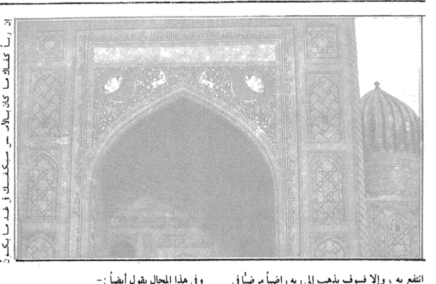
هو أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعى . ولد فى « غزّة » يوم وفاة أبى حنيفة النعمان سنة ١٥٠ هـ . درس فى مكة والمدينة علوم الفقه والتفسير والحديث واللغة ، فى مجالس الأئمة الأعلام من العلماء ، وفى مقدمتهم مالك بن أنس ٩٤ هـ - ١٧٩ هـ . وكما كان مالك أستاذاً للشافعى ، فقد أصبح الشافعى أستاذاً لأحمد بن حنبل ١٦٤ هـ - ٢٤١ هـ ، الذى قال فيه إن الشافعى كالشمس للدنيا ، والعافية للناس .

وقد طوّف الشافعى فى العالم الإسلامى ، حيث عاش فترات ، ما بين مصر والعراق والحجاز (فى مكة والمدينة) ، حتى استقر بمصر أخيراً حتى وفاته سنة ٢٠٤ هـ . وكان يلقى دروسه فى مختلف العلوم الدينية فى جامع الجوامع أو جامعة الفسطاط ، فى مسجد عمرو بن العاص . ويمكن القول بأن الشافعى ، هو أول وأعظم من وضع لعلم أصول الفقه أساساً علمياً متكاملاً ، وبخاصة فى بحثه المنهجى المسمى بالرسالة ، تلك التى بُنيت وأحكمت شروحها ومبادئها على أساس فلسفىّ سليم ، هذا بالإضافة إلى تراثه الضخم الذى يضمُّ مباحثه فى أحكام القرآن ، واختلاف الأحاديث ، وجماع العلم ، وما اختلف فيه الأعلام أمثال علىّ بن أبى طالب وعبد الله بن مسعود ، وأمثال مالك وأبى حنيفة وغيرهم .

وقد كان الإمام الشافعى ، شاعراً منذ صباه وفجر شبابه الأول . لكن هذا الشعر فى الواقع ، أقرب إلى الخواطر الوجدانية ، التى تتراوح أبياتها بين البيتين والثلاثة ولا تزيد عن العشرة . وقد تشذ فتبلغ أحياناً وفى حالات نادرة العشرين أو أكثر من ذلك بقليل . والواقع أن شعر الشافعى وثيق الصلة به كإمام فى الدين ، وعلم من أعلام الفقه والتفسير والحديث الشريف . ولهذا فهو شعر الموعظة المباشرة فى الأغلب الأعم ، أو شعر الأمثال والحكم المأثورة ، أو أنه شعر الأخلاقية الإسلامية بكل معانيها الواسعة الشاملة ، تلك التى تحث على السلوك الحسن ، وتكشف عن عيون النفوس الأمّارة بالسوء ، أو عيوب التربية غير السويّة ، التى تجنح بالإنسان إلى دَنايا الأمور ، كما تحث على طلب المعرفة والعلم ، خالصاً لوجه الله ، وعمران الحياة ، وصلاح الدنيا والآخرة . ولا شك أن صديقنا الأخ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى قد أحسن صنعاً ، حين جمع ونشر معظم تراث الشافعى الشاعر عن بعض أمّهات كتب التراث : أمثال البداية والنهاية لابن كثير ، ووفيات الأعيان لابن خلكان ، ومعجم الأدباء لياقوت وغيرها وليته يستكمل رحلته الطيبة معه . فإذا دخلنا ساحة الشافعى الشاعر ، فإننا نذكر دعوته الصادقة للمعرفة ، فى تلك القصيدة التى تتحدث عن فضائل الهجرة فى سبيل العلم والعرفان ، وتعطينا صُوراً ثريّة يتلاقى فيها الماء الراكد العفين ، مع أصحاب الدعة والراحة من أهل الجهل والخمول والضياع ، كما يتلاقى فيها الموج الحىّ المتدفقّ مع اصحاب الطموح والحركة الساعين فى طلب المعارف وتحقيق الأمجاد . تلك الأبيات التى لازلنا نحفظها منذ عهدنا بالصّبا ومطالع الشباب ، وفيها يقول الشافعى الشاعر :

ما فى المُقام لذى عقل وذى أدب
من راحةٍ . . . فَدَع الأوطان واغتربِ
سافِرْ تَجِدْ عوضاً عمن تُفارِقُه
وانْصَبْ فإنَّ لذيذَ العيش فى النَّصَبِ
إنى رأيتُ وُقوفَ الماء يُفْسِدُهُ
إن ساحَ طابَ . . . وإنْ لَمْ يجْرِ لم يَطِبِ
والأُسْدُ لولا فراقُ الغاب ما افترستْ
والسَّهْمُ لولا فراقُ القوس لم يُصِبِ

والشافعى يحدد لنا أحد أمرين ، مع رسالته فى هذه الدنيا . فهو حين قرّر الهجرة فى طلب المعرفة ، فهو إمّا أن ينال مراده ، وإما أن يموت شهيد اغترابه فى سبيل العلم . وهو فى الحال الأولى سيعود إلى وطنه ، بما



إن ربما كفاك ما كان بالأمس سيكفيك فى غد ما يكون

انتفع به ، وإلا فسوف يذهب إلى ربه راضياً مرضيًا فى الحال الثانية :

سأضربُ فى طول البلاد وعرضها
أنالُ مرادى أو أموتُ غريبا
فإن تلِفَتْ نفسى . . . فللَّهُ درُّها
وإن سلمتْ كان الرجوعُ حبيبا

ويظهر لنا من استقراء كثير من النصوص الشعرية للشافعى ، أنه واجه كثيراً من العداوات ، وبخاصة من رفاق دربه ، فى حقول العلوم الدينية . وهو أمر يظهر فى كل عصر ، ومع كل عالم أو مفكر ينبغ فى علمه أو فكره أو أدبه . لكن الشافعى الشاعر المتبصر ، يُرينا أن أقسى وأفدح العداوات ، هى عداوات الحُسَّاد . فكل العداوات يمكن أن تتراجع وتتحول إلى مودة ، إلاّ عداوة الحُسَّاد !!! .

كل العداوات قد تُرْجَى مودتها
إلا عداوةُ مَنْ عاداك عن حَسَدِ

لكن ماذا يفعل الشافعى ، عندما تحتشد بساحته أصوات السفهاء ، وعداوات الحسّاد ؟ إنه لا ملجأ له إلا صمتُ الحكماء ، وحلم الحلماء . . .

يخاطبنى السفيهُ بكل قُبْحٍ
فأكره أن أكون له مجيبا
يزيدُ سفاهةً فأزيد حِلْماً
كعُودٍ زادَهُ الإحراقُ طِيبا

فإذا اشتدت عداوة الأعداء والحاقدين ، فلا حيلة لنا إلا بالصبر ، وتفويض الأمر لله ، فعنده سبحانه الجزاء الحسن « ومن يتق الله يجعل له مخرجاً . . . » . . . وهنا يقول لنا الشافعى من شعره ، الذى يحفظه الكثيرون ، ويضعونه فى لوحاتٍ جميلة مخطوطة :-

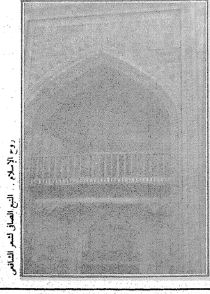
ولربَّ نازلةٍ يضيق لها الفتى
ذَرْعاً وعند الله منها المخرجُ
ضاقت فلما استحكمتْ حلقاتُها
فُرِجَتْ وكنتُ أظنها لاتُفْرَجُ

وفى هذا المجال يقول أيضاً :-

صبراً جميلاً . . . ما أقرب الفَرَجَا
من راقبَ الله فى الأمور نَجَا
من صدّق الله . . . لم ينَلْهُ أذىً
وَمَنْ رجاهُ يكون حيث رَجَا

لكنّ الشافعى يقدم العزاء لنفسه ولأمثاله على مرّ العصور ، من أهل الفضل والعرفان ، فيؤكد لنفسه ولنا حقاً وصدقاً ، أن الجِيَفَ هى التى تطفو على سطوح البحار والأنهار ، بينما الدرر واللآلئ فى أقصى أعماقه . وإذا كانت السموات محتشدة بملايين الملايين من النجوم التى لا تحصى ولا تعدّ ، فإن الذى يصيبه الخسوف أو الكسوف ، هو فقط الشمس أو القمر . . . وفى هذا العزاء كل العزاء لأهل الفضل والبطولات والرسالات :-

أما ترى البحرَ تعلو فوقه جِيَفٌ
وتستقرُّ بأقصى قاعه الدُّرَرُ ؟



روح الإسلام . . النبع الصافى لشعر الشافعى

وفى السماء نجومٌ لا عداد لها
وليس يُكْسَفُ إلا الشمس والقمر ؟

وقد لاحظت فى تراث الشافعى الشاعر ، أمراً يتفق معه ، كإمام يُفتى بالعدل ، ويُدْلى بالصواب فى الأحكام والمواقف . فكثيراً ما تصله رسائل يتساءل أصحابها عن رأى الإمام فى بعض الأحكام أو بعض القضايا والمشاكل الدينية والدنيوية . ويجيب الإمامُ مُتبعاً منهجه السليم فى أن لكل مقام مقالاً ، فيجيب النثر بالنثر ، والشعر بالشعر . من ذلك أنّ رسالة وصلته وليس فيها إلاّ هذا البيت ، الذى يتساءل فيه صاحبه ، ماذا يصنع لو اشتدت به حُرَق المواجد والأشواق فى ساحة المحبّة . . . . . .

سل المُفْتِى المكىَّ من آل هاشمٍ
إذا اشتد وَجْدٌ بأمرىءٍ ما سيصنع ؟

فكتب له الشافعى تحت هذا البيت :

يُداوى هواهُ ثم يكتمُ وَجْدَهُ
ويصبرُ فى كل الأمور ويخضع

وتصل الرسالة إلى صاحبها الولهان ، فيكتب من جديد للشافعى :

وكيفُ يداوَى والهوى قاتل الفتى
وفى كل يوم غُصَّةٌ يتجرّع ؟

ويرد الشافعى أخيراً بنصيحته الأخيرة فيقول :

فإنْ هو لم يصبرْ على ما أصابه
فليس له شىء سوى الموت يَنْفَعُ

وإذا كان هناك من الشعراء أو من الناس ، من يقولون ، إن محبة النساء بلاء وأى بلاء . . فإن الشافعى يُحدد لنا مكان البلاء ، فى أنّ معاشرة من لا نحّب ، هو البلاء كل البلاء . . .

أكْثَرَ الناسُ فى النساء وقالوا
إن حُبَّ النساء جَهْدُ البلاءِ
ليس حبّ النساء جهداً ولكنْ
قُرْبُ مَنْ لا تُحبُّ جهد البلاء

ولذا كان كثير منّا عند ضيقه بزمانه أو عصره ، وما فيه ومن فيه يندفع فى رعونة وطيش وحمق ، فيسبّ زمانه ودهره وعصره ، فإن الشافعى يقول فى بيت واحد شهير : إن عَيبنْا فينا ، وليس فى زماننا ، وما لهذا الزمان عيب غيرنا !!! .

نعيبُ زماننا والعيبُ فينا
وما لزماننا عيبٌ سوانا

ومن شعره الجميل حقاً فكرة وأداء ، قوله حين يدعونا لطرح الهموم والتوكل على الله مفرّج الكروب .

سهرتْ أعينٌ ونامت عيونُ
فى أمور تكونُ أوْ لاتكونُ
فادْرأ الهمّ ما استطعتَ عن النف
س فحملانُكَ الهموم جُنُونُ
إن ربّما كفاكَ ما كان بالأمـ
س سيكفيك فى غد ما يكونُ ●

عسل الشمس

فؤاد قنديل



دفعته عن أنفها ، فعاد وحط على جبهتها ، بصعوبة رفعت يدها وأبعدته ، حام وهبط على فمها ، صبرت عليه لحظات ، ثم نفخته فطار . . عاد فوقف على خدها العظمى .

تأكدت أخيرا أن الذباب لم يخلق إلا لها ، وأنه لن يرحل عن وجهها .

لم يكن دفعها له إحساساً خالصا برفض قذارته ، بقدر ما كان رفضا لوجوده الذى يعوق تأملاتها الكسولة فى مسافة بعيدة من الزمان .

قالت لها أمها : لقد وضعتك يوم شنق زهران

حاولت أن تتذكر ماذا قالت عن زهران ــ فلم تسعفها الذاكرة وتخلت عنها تماما ، كما تعودت أن تفعل فى مناسبات عدة ، لقد غدا الماضى كصفحة محا الزمان ما بها من سطور . . ربما تتذكر موقفا من المواقف الحرجة ، كيوم طردها زوجها وأهله إلى الشارع ، ولم تبارح الدار إلا بصحبة أولادها الستة ، وأبت أن تذهب إلى أهلها فى الجزيرة .

بقيت فى القرية تكافح مرفوعة الرأس وترعى أولادها ، تحت سمع وبصر زوجها وآله ، إلى أن جاءوا هم بأنفسهم وأجبروها على العودة فرضيت متشحة بالكبرياء .

وتذكر يوم معركة الجسر مع الهلالدة بسبب نزاع الرى الشهير . لقد اشتركت فيها بنفسها ، ولم ترضخ لأمر زوجها بالعودة إلى الدار إلا بعد أن شجت بحجر ثلاثة رءوس .



حتى هذه الذكريات المعدودة تسبح فى فضاء رمادى يلفه الضباب . . وهى مصرة على أن تمضى رغم ذلك فى محاولاتها العنيدة للتذكر .

ولم تنتبه إلى أنها ــ فى السنة الأخيرة بالذات ــ كلما أسرفت فى نبش الماضى ، فى محاولة للانتقال إليه ، طافت بها مخلوقات غير مرئية ، وخفقت بأجنحتها لتسمح لها بالتعرف عليها ، فتقول :

ــ ارجعوا . . ليس الآن . . ارحلوا

كانت تعلم أنهم رسل الموت ، يطلبون إليها الاستعداد ، فقد آن الآوان ، وهذه ميزة لا تتاح لكل الناس . . فها الموت يمنحها الفرصة بإعلانه عن نفسه .

بدت خائفة وعاجزة ، لكنها لا تريد أن تستسلم .

عاد الذباب ، لوحت له بكفها النحيل ليبتعد ، بدا الذباب كأنه يود لو يعرف فيما تفكر :

بلغها صراخ أحفادها وشقاوتهم . . كان الأولاد فى أول زمانها بلا صوت وبلا مطالب ولا خبل . . أنجبت أحد عشر . . لم تحس بأحدهم .

اندفع حفيد هربا من أخيه فاصطدم بها ووقع عليها . لم تتوجع رغم ما أصابها . رأت أن تبارح المكان لأنه طريقهم وسوف يقعون عليها مرات .

سقطت الشمس الآن عن الجدران ، وهبطت إلى الأرض .

استدارت إلى الحائط واعتمدت عليه ونهضت . . السحابات السوداء على عينيها لا تكاد تتيح لها الفرصة كى ترى الخطوط المحددة لمعالم الأشياء .

تقدمها ذراعها ، يحوم فى الفضاء كقرن الاستشعار ، يكشف لها الطريق إلى الحارة . اجتازت العتبة ، وأكملت ثلاث خطوات ثم جلست .

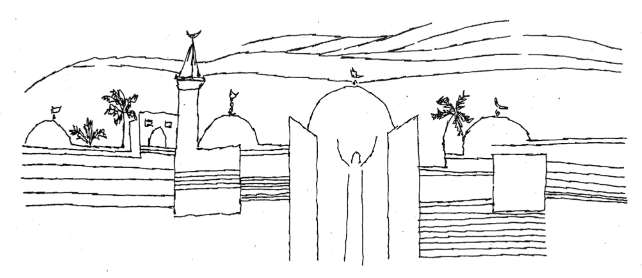
هذا مقامها النهارى . هنا أقرب مكان إلى الدنيا . . تمضى خلاله فى دراسة صامتة لما يدور حولها ، رأسمالها الوحيد سمعها الذى يعمل بكفاءة . تميز هذه البنت من أختها ، وهذا الولد عن أخيه ، وتميز صوت الشيخ جوهرى وأقدام ولدها ، وتميز نباح كلبهم من كلب البندارى .

منذ سنوات وهى تراقب نفسها تمضى فى طريق شاحب الضوء . سرعان ما بدأ الظلام يكسوه ، ومع مضى الزمن الردىء تحيط بها العتمة كلفافة من خيوط العنكبوت .

لا أحد يحنو عليها فى هذه الدنيا إلا الشمس المهيبة الحنون ، وما عدا ذلك فالكل أعداؤها ويودون لو ترحل .

تحسن أن الشمس تحتضنها وتخلع عنها أرديتها المتعفنة ، وتمسح عظامها الرميمة ، وتداعب كساءها الجلدى ، وتسلمها للذكريات .

لا يمكنها أن تسترجع طوفان الذكريات دون أدنى إحساس بالمرارة أو الندم ، وهى ترى أن هذه السنوات ليست كالسنوات السابقة .



طويلة تلك المسافة التى قطعتها مع الزمان . . كانت تعمل وتعمل ، حتى إذا أرادت أن تتسلى ، فإنها تتسلى بشىء مفيد . . كانت دائما ذات فائدة

زوجة أصغر أبنائها التى تعبث بوجهها طيلة النهار :

قالت له :

ــ إن أمك تصنع خرزات المسبحة المقطوعة للبط

لم تدافع العجوز عن نفسها حين قال لها :

ــ أرجوك يا أمى . . لا تفعلى شيئا

وكأنها فقدت الإحساس بالظلم ، لم تهتم بأن تقول له إنما وضعت للبط حبات الفول .

كانت متأكدة أن دفاعها غير ذى جدوى ، فابنها المنبهر بجمال زوجته لن يستمع إلا لقولها . هى متأكدة أنها ألقت للبط حبات الفول .

ــ جيل مجنون . هل يعقل أن ألقى للبط خرزات المسبحة ،

صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة ، أو ربما معدودة.لكنها تستطيع أن تتعرف على الأشياء وتحددها باللمس إذا أمسكتها .

بيديها تستطيع أن تفرق بين رغيف صنع بقمح خالص ، ورغيف أضيف إليه قليل جدا من الذرة .

انتهت إلى الاقتناع بأن هذه السنوات رديئة ، زيفها المزيفون وغشها التجار . . لم يكن لإ مرىء أن يفكر من قبل أن تمتد يده إلى طقوس النبل والحياء ، لكنها الآن تمتد إلى ما مدى .

اكتشفت أن الشمس ترحل عنها ويغطيها الظل والثلج . بسطت راحتيها علـى الأرض ، واعتمـدت عليهـما ، تحركت قليـلا فى اتجـاه الشمس المزدهرة . تحسست مداسها المهترىء ، قربته منها .

قالت زوجة ابنها التى تلوك فى شوقها ــ فى خلاعة ــ فص اللادن

ــ هل أجملك إلى الشمس يا خالة ؟

كانت تحس أنها بالقرب منها ، تتفرج عليها وهى تقبع وحيدة فى منفى الشيخوخة .

نسيتها وواصلت تأملاتها . . لقد عاشت طويلا وشرب جسدها كثيرا من عسل الشمس وكثيرا جدا من برودة الظل . . رحل الزوج مبكرا ومضت وحدها تربى أحد عشر رجلا وامرأة . . انتشروا فى الأرض لا تراهم ، إلا الأصغر الذى يقيم معها بأولاده . والكلمات بينهما قصيرة ومكررة .

بلغهـا من جـديـد صـراخ الأولاد وضجتهم . . خـرجـوا من الـدار مندفعين ، يتضاربون ويتقاذفون الأشياء .

فجأة انحنى أحدهم ومد يده إلى نعل الجدة ، وقبل أن يقذف به أخاه ، قبضت عليه يد الجدة . فوجىء الولد ، الذى يعرف أنها عمياء ، بيدها تكاد تسحق يده . حاول أن يخلص يده بلا فائدة . بهت الولد الذى كان يرى يدها طيلة النهار ترتعش ، فكيف أصبحت الآن فى منتهى القوة والصلابة ، كـأنها ليست لإنسان ، إنمـا لآلة حـديدية صدرت الأوامـر لها أن تقبض فقبضت .

سقط النعل وجرى الولد .

ابتهجت العجوز لهذا النصر المؤزر . تنهدت وابتلعت ريقها وجددت لعابها . دست فى فمها سنة من القرنفل . انشغـل بها لسـانها . خامـرها إحساس بالأمل فى استمرار الحياة . دفعت عنها بكل حماس أوهـام اليأس والاستسلام .

ورغم أنها تفتقد الانسجام مع هذا العالم ، لكنها تود لو تبقى كى تتفرج عليه وهو ينتفض بالجنون .

ما زال لها فى الدنيا عمر ، وما يزال مطلوبا منها أن تعيش . يريد الله لها أن تشهد مزيداً من الأحداث فى هذه الحياة المتردية .

شردت قليلا وغلبها إحساس بالأسى . انتهى فجأة بـالدمـع والنشيج المحموم . . تذكرت أن الوقوف فات دون أن تسجد سجدة واحدة لله ، وقد أصبح لقاؤه وشيكا . . ماذا تقول له وكانت صحتها إلى وقت قريب أفضل ما تكون .

اختنقت باليأس والكمد ، وخطر لها طيف سؤال :

هل يكفيها أن تسلم لله قلبا طاهرا ؟ ●

إلى بيروت مع تحياتى

وليد منير

في زمن .. في بلد لا يملك أى هويَّة
سيكون مداناً من يملك أى هويَّة
« بلند الحيدرى »

« يكتب الكاتب لأنه خائف » . هكذا يقول « جان بول سارتر » ، فنختلس النظر إلى كبريائنا ، ونشعر بالرغبة فى البكاء .

ولكن .. لماذا يخاف الكاتب ؟ ، ولماذا يدفعه الخوف إلى الكتابة ؟!

يخاف الكاتب لأنه أقدر الناس على الرصد .. على الرؤية .. على التفاعل ، ومن ثمَّ على التنبوء ، وعلى الشعور المبكر بالكارثة . ويدفعه الخوف إلى الكتابة لأنها الموازى التعبيرى الوحيد للإحساس باختلال النظام الكونى عند الفنان .

الكتابة فعلٌ ينمُّ عن الوعى .. عن الحضور .. عن المشاركة .. عن التجاسد الحميم مع الواقع .

و« بلند الحيدرى » فى مجموعته الشعرية الأخيرة « إلى بيروت .. مع تحياتى .. يدفع إلينا بهذا الشعور الثقيل - الخوف - عبر تيار دائب من العلاقات والصور الشعرية المتتابعة ، وينجح فى تجسيد « كابوس » الموت المتجدد ، والضياع المتصل من خلال إمكانية التركيب والإيقاع والنسق التعبيرى ، راسماً (حجراً ناتئاً) بحجم بيروت (الجرح والوليمة) :

لا شيء سوى الليل يلملم ظلى
والليل طويل خلف الأسوارْ
الليل طويلْ
أطول من برد شتائنا
أبرد من عين امرأة لا تملك سراً
ياأنت الليل البارد خلف الأسوارْ
ياأنت الحجر الناتىء بين الأحجارْ
ياأرض الملحْ
ياحياً كالجرحْ
هل لى .. أن أسأل ليلك أن يستر عارى
هل لى .. أن أغسل فى الظلمة أوزارى
هل .. لى .

(إلى بيروت .. الحجر الناتىء)

يقول بلند الحيدرى : « إن كل رصد للعصر وتفاعل معه من الداخل ، يستوجب لغة قابلة لحمل التجربة بإمكانية مستحدثة » .

إن اللغة هنا رسالة أو حامل وسيط للواقع ، هذه الرسالة مفعمة بإيحاء محدث يرمز ولا يكشف ، ينم (عن) ولا يبوح (ب) . اللغة هنا تخليق جديد لحاضر حى ، وتشكيل جمالىٌّ موازٍ له ، وهو رفضٌ له وتجاوزٌ لمستوياته بقدر ما هو تفاعلٌ معه ، وتجاوبٌ مع أصدائه .

فيم تكمن إذن بؤرة الإيحاء الشعرى فى لغة بلند ؟

إنها تكمن بالدرجة الأولى - من وجهة نظرنا - فى أنماط التعبير الشعرى الشائعة في بنية القصيدة . وأول هذه الأنماط يتمثل فى (دالة الإحساس بالزمن) ، تلك الدالة التى تقترن دائماً بالماضى القريب أو البعيد ،



وتشى فى جوهرها بـ (فوات الوقت) أو (إدراك المأمول بعد ضياعه) : -

مشينا إليك مسافة أجيالْ
ويوم وصلناك كنت بعيدةْ
وكنا هرمنا

(فى الطريق إلى بيروت)

أو :-
أمس
كان هو الحد الآخر ما بين اثنين
التقيا فى عتمة ليل
وافترقا فى صحوة شمس

« حوار بين زمنين »

أو :-
الساعة جازت منتصف الليلْ
والشارع خال إلا من ظلى
إلا من صوت يجهش فى صدرى
ونوافذ جيرانى أطفأها الحزن وانى
أخشى أن أوقظها

(ثم رحل عنا)

إن الاحتفال بالزمان فى شعر « بلند » وتقديمه على المكان دائماً ، أو إدماج هذا المكان فى نسيجه يخلق إيحاءً متكرراً بـ (حتمية الاختيار) و (مواجهة المصير) رغم الحصار المضروب حول إنسان هذا الوطن ، وقسوة ظروفه وضراوتها .

إن (الزمان) يمثل فى الغالب مفتتحاً لـ (مكان) و(الحال) كليهما (ويوم وصلناك - أمس - فى تلك الليلة - الساعة - هو الزمن الصعب ... الخ) .

ويتمثل ثانى هذه الأنماط فى (تكرار الصورة) التى تمثل (تيمة) معينة تكثف من قيمة الإيحاء ، وتؤصل من تأثيره فى وجدان المتلقى ، إنها تمثل ذروة التجربة الشعرية ومحصلتها ، وتختزل دلالة الواقع فى مفردات قليلة :-

ويوم وصلناك كنت بعيدة
أو :-
ما أكبر ظلك إنساناً يحمل عشر هويات
فى زمن .. فى بلد لا يملك أى هوية

أو :-
لا .. لم أسألْ
أتململ فى الحرف ولم أسألْ ... الخ

وثالث هذه الأنماط الشائعة فى قصيدة « بلند » هو ما يعرف بـ (الحذف) أو (القطع) أى إضافة الصمت كلغة ثانية :-

وقولى هو الزمن الصعـ ...
أعار عدوىَ وجه صديقى
و :-
سأجيء إليك كآخر لـ ...



مثقلة ببشائر صبحٍ

إن هذه « التقنية الجمالية » تنجح فى شحذ الصوت الشعرى بمساحةٍ واسعةٍ من التوتر ، تدفع بالقارىء إلى التوقف بعضاً من الوقت للتأمل والاسترجاع ، وتعمل على إيقاظ وعيه وانتشال مشاعره من موجة الانسراب العاطفى فى تيار الإيقاع الموصول للغة الشعرية .

وتعمل الدلالة الوظيفية للأنماط الثلاثة السابقة فى تواشجها على الوصول بفاعلية التأثير الشعرى إلى أقصى درجاتها من خلال توظيف العوامل النفسية (الاسترجاع الزمنى) ، والسمعية (التكرار) والبصرية (القطع) فى خدمة الرؤ ية التشكيلية ككل ، وشحذها ــ كما يقول بلند ــ بإيحائية مستحدثة . كما تلعب صورة (الظل) بكافة تنويعاتها وافتراعاتها دوراً جوهرياً فى تحديد أبعاد الوجود الإنسانى داخلياً وخارجياً ، بحيث تكشف عن منابع التجربة الوجودية للشاعر بما يسمها من سمات العبث والضياع واللاأدرية .

الظل هو انعكاسٌ للذات كوجود فيزيقى . ليس هو الذات نفسها ، وليس هو صورتها الجلية الواضحة . إنه انعكاس تغلفه العتمة والغموض ، ويشى فى معنى من معانيه بالتداعى والهرب والانقسام .

هل لى
أن أسألَ :
كيف تغيبنا أرضٌ ، وتمد بنا شمسٌ فى ألفى ظلٍّ

إن الشاعر يدمى ، ويُلقى به خلف الأسوار فلا يتعرف عليه عابرٌ فى صباحٍ أو مساءٍ لأنه (ممحوٌ فى ظله) ، مقطوع الصلة بذاكرته :-

سيجىء الصبح
وستعبر بى مرمياً خلف الأسوارْ
ومدمياً خلف الأسوارْ
ولكن . . لن تعرفنى
لن تعرفنى
فأنا ممحوٌ فى ظلى . . ظلى لا يذكر شيئاً عنى
. . . لن تعرفنى

وهو (يعانق ظله وحيداً) ويجمعه (فى المصباح) حيناً من الوقت ، ويوزعه حيناً آخر . (يملكه) أو (يرميه) بعيداً . يدعه كى (تمتصه الأبواب الموصدة) أو تعرج به (صبوة عينين) فيصير (أفقاً وليداً يرضع النجوم) . إن ظله يتأرجح بين هاوية الانسحاق ، وسماء الحلم ، بين المحو والالتئام ، بين الحضور الرومانسى الناعم والغياب الفاجع الأليم .

إن (الظل) هو الرمز أو (الكلمة المفتاح) - بتعبير البنيويين لعالم « بلند الحيدرى » فى هذه المجموعة الأخيرة من قصائده ، فهو يتكرر (١٧ مرة) بشكل أو بآخر ، ولا تكاد أن تخلو منه سوى قصيدتين أو ثلاث (تتكون المجموعة من ١٢ قصيدة قصيرة) . وهو يمثل فى إيحاءاته ودلالاته محور الصورة الشعرية ولحمة سداها ، وتتجمع خيوط الرؤ ية التشكيلية لتنسج من حوله نسيجها الدلالى الأخير فيبدو بمثابة (نواة التوليد) الرئيسية للموقف الشعرى العام .

يتميز الإيقاع الشعرى عند « بلند الحيدرى » منذ أولى أعماله « خفقة الطين » إلى هذا العمل الأخير « إلى بيروت . . . مع تحياتى » بعلو الجرس الموسيقى ، وإلحاحه بشكل واضح وخطير مما يقترب به إلى نموذج « الشعر الغنائى » وينأى به عن روح « القصيدة الدرامية » ، ولكن « بلند » يحاول رغم ذلك شحذ هذا الصوت الغنائى ذى النبرة العالية بطاقة دراميةٍ خافتة . إنه يستعير من المسرح شكلين أساسيين من أشكال الحوار وهما (الديالوج) و (المونولوج) كى يلج من خلالهما باب التعبير الدرامى الموسوم بتعدد الأصوات . وقد بلغت تلك التجربة ذروة نجاحها عند « بلند » فى ديوانه « حوار عبر الأبعاد الثلاثة » ، ولكن طغيان الروح الغنائية ما لبث أن تسرب إليه فيما تلى ذلك من أعمال .

فى « حوار بين زمنين » يراود الشاعر طموحُ القصيدة الدرامية من جديد ، ولكنه يخفق فى تحويل المجرى الغنائى العارم الذى يضرب فى صُلْبِ القصيدة إلى اتجاه آخر أكثر اعتماداً على الحدث أو أكثر تدرجاً فى الصراع ، فيكتفى ببث بعض عناصر الدراما فى خلايا الشكل الغنائى للقصيدة :-

ــ هل تذكرنى ؟
ــ كلا . . كلا
ــ بالأمس هنا عانقتك حتى الموت
ــ وها . . كل أصابعى الخمس
مازالت مغروسات فى عينيك المطفأتين
وفى شفتيك المتهدلتين
وفى العنق المتهرىء مثل بقية رمس



. . . هلا

ــ كلا . . كلا

إن الحوار هنا يدور بين (المقتول) و(الظل) ، ويعتمد فى جوهره على المقابلة بين (الأمس) و (الغد) ، ولكن خيط الحدث يمتد تحت سطح الإفضاء الغنائى للذات رفيعاً واهناً بسيطاً مما يجهض تنامى الحس الدرامى فى القصيدة .

يرتخى العصب الدرامى إذن كى يشتد فى المقابل العصب الغنائى فى القصيدة ، وتلح (صيغة الخطاب) بدورها فى الحضور والتواجد .

غفرانك يا بيروت .

بيروت شقى رداك وطوفى بعرى صباك

السبى .

ooo

وقولى : اشهدوا . . .

وقولى : . . .

وقولى : . . .

ooo

أنت مدان ياهذا

. . . . (الخ . .)

وقد ترتبط (الخطابية) أحياناً بشدة وقع الأزمة السياسية أو الاجتماعية ، وآنيتها ، مما يدفع بالشاعر إلى خلق حالة من التوازن النفسى السريع تتيح له نوعاً من التكيف الموضوعى معها ، ولكن خطابية « بلند » تمتد إلى جزء كبير من شعره دون أن يكون هذا الشعر مرتبطاً فى عمومه بالأحداث أو المحن التاريخية المباغتة والخطيرة .

وإن كان « بلند الحيدرى » قد تأثر فى بدء حياته الشعرية بشاعرين غنائيين كبيرين وهما (باعترافه) :ــ أحمد شوقى ، ومحمود حسن إسماعيل ، حتى أن تأثيرهما مازال يبدو حتى الآن فى ثنايا أشعاره محسوساً ولافتاً (على مستوى الإيقاع بالذات) ، فقد تأثر فى أسلوب معماره الشعرى بأستاذه المثال (جواد سليم) حيث أخذ عنه هذا الحس التصميمى المحكم ، وهذه الرؤية الهندسية المحبوكة الأطراف .

تبدو (بنية القصيدة) عند « بلند الحيدرى » ـ سواء وعى بذلك أم لم يع ـ كياناً مجسماً محسوب الأبعاد والنسب ، وقائماً على دعائم ذات تصميم مسبق تم اختياره بعناية .

وبقدر مانفى هذه « الخصيصة البنائية » فى شعره بأغراض أهمها وحدة البناء وتماسكه ، فهى تعوق فى بعض الأحيان إمكانية المغامرة الشكلية ، وتغفل تعدد مستوياتها .

إن « بلند الحيدرى » يصدر فى هذه المجموعة عن شعور جارف بعمق المأساة ، حيث تتفجر محنته الخاصة فى خلايا محنة الإنسان العربى العامة ، وتتخللها ، وتنهل من روافدها . وهو يبلور تجربته الشعرية فى رؤية رومانسية ثورية مفعمة بدلالات الحزن والقلق والتوجس والخوف . وتحمل تجربته هذه المرة كل خصائص شعره الفنية التى اكتسبها عبر سنوات طويلة بإيجابياتها وسلبياتها على السواء .

إن بيروت (الظل / الجرح / السبى / الوليمة) هى المرآة التى عكست وجه العصر القبيح بتناقضاته المريعة ، وهى المأساة التى تمثل فيها ذلك الوجود الإنسانى المخدوع ، وذلك القدر المباغت العنيد .

يقول بلند « وذات صباح أدركت بيروت أن محبيها هم الذين يموتون من أجلها ، وأن الجديرين بالحياة هم الذين يموتون من أجل حياتها . . . أما هؤلاء الذين حسبوا الوطن حقيبة ففروا بها . . وظنوه سلعة فاتجروا بها . . وأن أرضهم قد تحمل على كتف مسافرة فسافروا بها . . . فقد كانوا من بعض قاتليها . . وكان عظيم مصيبتها فيهم هو أنها خدعت بهم فأبقت عليهم ليجعلوا من موتها وليمة ينزعون فيها الأقنعة ، وتتصافح فيها أيدى القتلة » .

إن الخدعة مستمرة ، والقناع لم يسقط ، و« سدوم » تكرر صورتها القديمة فى زمن آخر ، وفى مكان آخر ، وصوت « بلند الحيدرى » لم يزل يصعد من قاع العتمة والفراغ :ــ

وكانت الرياحْ

تصفر فى الأعمدة السوداء من جرائد الصباحْ

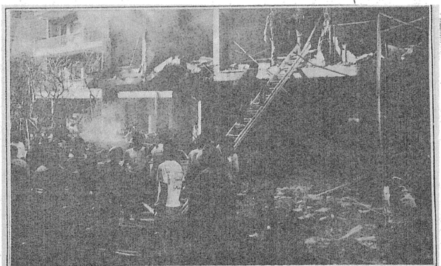
وكان فيها كانْ

الليل فى المصباحْ

وكان فيها كانْ

بعض دمى ينزُّ من أحذية السياحْ ●





الدراما بين المفهوم والشكل والنظرية

١

د . نهاد صليحة

إذا انطلقنا من فرضية أن الإبداع الفنى الدرامى نشاط إنسانى يهدف عن طريق الاسترجاع الواعى لتجربة حدثت ، أو التمثيل الافتراضى لتجربة محتملة إلى اصطناع تشكيل رمزى ملموس يهدف بدوره إلى انتظام تجارب حياتية جديدة ، أو احتمالات قائمة للتجارب قد تحدث ، فى نسق الوعى ، الذى ينتظم حصيلة تجارب وخبرات سابقة ، وإذا افترضنا أن التلقى الفنى نشاط من النوع نفسه ـ أى نشاط معرفى يهدف إلى ترجمة التجربة المسرحية المتلقاة إلى معنى له دلالته الحياتية الحالية أو المتوقعة أو المحتملة ـ أى معنى يمكن انتظامه فى نسق الوعى بحيث يتفاعل مع خبرات وتجارب المتلقى السابقة ، ويدخل فى نظامه المعرفى الذى يتعامل من خلاله مع العالم فى نطاق الممكن والمحتمل ، وإذا قبلنا فكرة الجدل باعتبارها المبدأ الأساسى الذى يحكم عملية الإبداع ، وكذلك عملية التلقى فى الفن الدرامى ـ بمعنى أن الفن يتشكل فى وجدان المبدع ، ويحيا فى وجدان المتلقى من خلال جدله مع الحياة فى واقعها الملموس أو فى تصور الإنسان لها ، إذا قبلنا الفرضيات السابقة ، إذن يمكننا أن نحاول تعريف الدراما بعيدا عن النظريات الدرامية المعروفة ، والأشكال التى فرضتها هذه النظريات وقننت لها . كذلك يمكننا أن نفسر نشأة الدراما تفسيرا ابستمولوجيا لا تاريخيا ـ أى أن نفسر نشأتها فى ضوء طبيعة ومنطق المعرفة الإنسانية بدلا من أن نرجعها إلى أصولها التاريخية المعروفة فى القرن الخامس قبل الميلاد فى اليونان فى الاحتفالات الدينية ـ كما يفعل الكثيرون .

إننا هنا ، لن نحاول تحديد مفهوم الدراما انطلاقا من أية نظرية درامية : أرسطية ، أو ملحمية ، كلاسيكية ، أو رومانسية ، طبيعية ، أو رمزية ، أو غيرها . وذلك ، لأننا نؤمن بأن أى تنظير للدراما إنما هو مرحلى ومتغير ، بينما يظل مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان ، تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أو بين عالم الواقع وعالم الاحتمال ، مفهوما عاما ودائما يرتبط بطبيعة واقع ومنطق العرض المسرحى ، كما يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التى تلبيها ، وهى الحاجة إلى المعرفة ؛ أى إلى انتظام التجربة ، أو الافتراض الوهمى لتجربة ممكنة ، فى نسق تشكيلى مفهوم ، يمكن الاحتفاظ به فى الوعى ، بحيث يصبح جزءا من المعرفة الإنسانية ، وبحيث يصبح جزءا من تصور الإنسان لما هو محتمل فى الواقع .

لقد نشأت الدراما من حاجة إنسانية أساسية فى مرحلة سبقت التنظير الدرامى . وعلى هذا ، فأى تحديد حقيقى لمفهومها ينبغى أن يتخذ منطلقه البدئى فهم هذه الحاجة الإنسانية بعيدا عن أى تنظير لاحق ، خاصة وأن التنظير للدراما ، أو فن عامة ، عادة ما يلى مرحلة الإبداع الأولية ، وكذلك التلقى ، وعادة ما يكون انعكاسا وتثبيتا لموقف عقائدى معين وفلسفة معينة ، فردية أو جماعية ، أى أن النظريات الدرامية المختلفة الواعية ما هى فى حقيقة الأمر إلا محاولة لإملاء شكل درامى معين يعكس ويخدم اتجاها فكريا معينا ، سواء كان فرديا أو جماعيا .

إن كل النظريات الدرامية تصيب عندما تقترب ضمنا بأن تحديد وظيفة الدراما أساس فى تحديد مفهومها ، ولكنها تخطىء عندما تقصر وظيفة الدراما على خدمة موقفها الفكرى وأهدافها الفلسفية أو الاجتماعية متجاهلة وظيفة الدراما كنشاط معرفى ، وتطرح مفهوما للدراما يتفق وخدمة هذه الأهداف .

ونحن هنا نقدم محاولة فى تفسير مفهوم الدراما فى ضوء الحاجة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل ، قبل نشأة التيارات الفكرية المعقدة ، وبعيداً عن فوضى النظريات الدرامية المغرضة .

نشأت الدراما فى بادىء الأمر ـ فى تصورى ـ من نزعتين أساسيتين ؛ فى نشاط الإنسان المعرفى الفطرى ، ومن خلال هاتين النزعتين نستطيع تحديد ماهية الدراما ووظيفتها اللذين لا يتغيران مهما تباينت المدارس والمناهج المسرحية .

أما النزعة الأولى فهى الحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية ، عن طريق اكتشاف معناها أو استنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات يتم انتظامه فى تيار الوعى ، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة فعالة ، بحيث يتصل الوعى الفردى المعرفى بالوعى المعرفى الجماعى ، وتصبح تجربة الفرد هى تجربة الجماعة ، وذلك عن طريق الاسترجاع المصطنع ، الواعى ، الحركى ، المباشر للتجربة ، من خلال صاحب التجربة نفسه ، أو آخرين يقودهم ، على بعد زمنى من التجربة ؛ أى بعد انتهائها ، بحيث يصبح



الفن جدل مع الحياة فى واقعها الملموس

الإنسان فى هذا الاسترجاع الحركى الواعى ممثلا ومتفرجا معا ، مشاركا فى التجربة ومشاهدا لنفسه ولتجربته عن بعد فى آن واحد ، وبحيث يتكشف من خلال هذا الاسترجاع معنى التجربة وقيمتها ، وبحيث يتملكها الإنسان ويتمثلها ، وتصبح جزءًا من كيانه وحصيلته المعرفية .

وحيث إن التجربة الإنسانية منذ بداية الخلق كانت دائما تجربة صراع بين الإنسان وغيره من البشر ، أو بين الإنسان والطبيعة الحية ، فقد كان الاسترجاع الحركى للتجربة الواقعية ، أو الاصطناع الحركى لتجربة مفترضة وارد حدوثها ما يدور حول صراع الإنسان وإحدى هذه القوى بغرض تنوير هذا الصراع وحسمه ، وتحويله إلى خبرة يمكن الاستفادة منها فى المستقبل ؛ أى تحويلها إلى احتمال قائم ، وكذلك بغرض تأكيد أو قياس قدرة الإنسان فى ظروف مختلفة على قبول التحدى والانتصار فى صراعه مع الحياة .

أما النزعة الثانية وراء نشأة الدراما باعتبارها نشاطا معرفيا ، فكانت النزعة الأنثروبومورفيه فى الفكر الإنسانى ؛ أى نزعة الإنسان والجماعة إلى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة التى تناصبهم العداء أحياناً تفسيراً إنسانيا ، فى ضوء التجربة الإنسانية ومنطقها ، بحيث يسهل فهمها ، والتغلب على الإحساس بالرهبة من المجهول . وفى كتابه «العصور الوسطى» (ترجمة ف . هوبمان إلى الإنجليزية) يقول جـ . هويزينجا :

«إن الاتجاه إلى الواقعية فى التفكير فى العصور الوسطى كان دائما يؤدى إلى الأنثروبومورفيه (أى إضفاء صفات الإنسان على المجردات) . إذ أن تناول أى فكرة مجردة باعتبار أن لها وجودا حقيقيا كان يدفع العقل إلى محاولة رؤيتها فى صورة مجسدة حية . وكانت وسيلة العقل الوحيدة لتحقيق ذلك هى تمثيل الفكرة بالإنسان . ومن خلال هذا النشاط تولدت ملكة التفكير الرمزى أو الاستعارى» (ص. ٢٠٦) .

لقد تصور الإنسان وجود قوى غيبية خلف الظواهر الطبيعية ، وخلف الموت والإخصاب والميلاد ، وسبغ على هذه القوى الغيبية صفات الإنسان . وقد أدى ذلك إلى نشأة الطقوس الحركية التى تمثل صراعا رمزيا مع القوى الغيبية ينتهى بإرضائها بصورة أو بأخرى على حساب معاناة إنسانية (كما يوضح فريزر فى دراسته للطقوس الوثنية فى كتابه الغصن الذهبى) ـ حيث كان الارضاء عادة يتضمن تضحية أو ضحية إنسانية ، بحيث يتحقق نوع من الاتساق فى النهاية بين الإنسان وهذه القوى الغيبية التى تتصارع معه .

ونلحظ أن النشاط الحركى الذى ينبع من النزعتين ـ السابق ذكرهما ـ سواء كان استرجاعا لتجربة ماضية (أو اصطناعا لتجربة فرضية) تتضمن صراعا بين قوى محسوسة ، أو كان طقسا حركيا يجسد صراع الإنسان مع قوى غير ملموسة ، تجسيدا إنسانيا مفهوما ـ فى كلتا الحالتين نجد أن هذا النشاط الحركى يتميز بالعناصر التالية :

١ - أن موضوعه هو صراع يكون فيه الإنسان طرفا .

٢ - أن هدفه هو استكشاف وتوضيح معنى التجربة ، وحسم الصراع . وفى هذا الصدد يقول الباحث الأنثروبولوجى فيكتور تيرز فى كتابه «الدراما ، مجالاتها واستعاراتها» (١٩٧٤) بأن الظواهر الاجتماعية ذات الطابع الدرامى عادة ما تعتمد على صراع يمثل شرخا فى نسق اجتماعى قائم ، ويتصاعد إلى ذروة حتى يحسم إما عن طريق الفصل التام بين قوى الصراع أو المصالحة .

٣ - أن التمثيل أو الحركة المصطنعة فى جمع هى وسيلته .

٤ - أن المبدأ أو المنطق الذى يحكم تطوره ومسيرته هو الجدل . . الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أى بين مراحل العرض فى تتاليها الزمنى ، بين مكان العرض الواقعى ومكان الحدث المسرحى الافتراضى ، بين واقع العرض المصطنع وواقع المتفرج ، بين المرحلة التاريخية التى تمثل خلفية العرض والمرحلة التاريخية الواقعية ، وهلم جرا .

وعلى هذا يمكننا أن نحدد مفهوما عاما للدراما فى ضوء البدايات المعرفية الفرضية ـ التى سبق ذكرها ـ كما يلى :

الدراما هى نشاط معرفى واعٍ ، حركىٌ ، جماعىٌ تمثيلىٌ ؛ بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس ، وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ، ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتأزمه ، ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع .

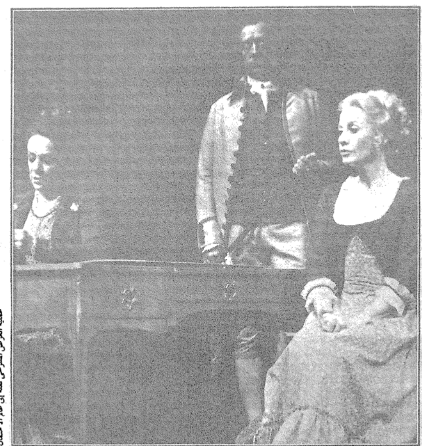
أما المبدأ الذى يحكم هذا النشاط المعرفى الجماعى فى كل نواحيه فهو الجدل : فالدراما تقدم عالما مصنوعا يعتمد فى بنائه على الجدل لا المحاكاه ، بمعنى أنه يتشكل من مجموعة من العناصر المفتعلة مثل مكان العرض الذى يختلف عن مكان الحدث الدرامى المفترض ، وزمن العرض الذى يختلف عن الزمن التاريخى للحدث الدرامى ، وشخصيات العرض التى تختلف فى واقعها عن الأدوار المتقمصة ، بحيث تتحول التجربة الإنسانية التى يصورها العرض من تجربة خاصة ماضية واقعية ، أو رؤية فردية ، إلى تجربة عامة حاضرة لها صفة الإقناع المؤقت أو الدائم .

فالتجربة الإنسانية عندما تقدم من خلال عالم المسرح المصنوع لا تصل المشاهد باعتبارها محاكاة تسجيلية لواقع خاص حدث ، بل تصل إليه باعتبارها تصورا مقنعا ومحتملا لما يمكن أن يحدث لأى فرد فى المجموعة إذا مر بهذه التجربة . أى أن عالم المسرح المصنوع يقوم فى أساسه على ترجمة التجربة من عالم الواقع المحسوس العشوائى إلى عالم الاحتمال ، المنطقى ، الخيالى .

والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح ، أى بين المتفرج وبين عالم التجربة المسرحية المصنوعة يتطلب من المتفرج أن يتقبل عن طيب خاطر ولفترة العرض الوهم المسرحى باعتباره واقعا ـ أى أن يقبل ـ كما قال كوليردج فى جملته الشهيرة : "The willing suspension of disbelief" وذلك حتى يتأتى له أن يتمثل الرؤية المسرحية فكريا ووجدانيا بحيث تصبح إضافة إلى نظامه المعرفى . «والمتفرج يتقبل هذه النقلة» ـ كما تقول د. نبيله ابراهيم فى عرضها لكتاب سيميولوجيا المسرح والدراما لكير إيلام (فصول ـ٣ـ من



التجربة الإنسانية بين الخبرة والصراع هى جوهر الدراما



عملية العرض المسرحى نقلة إلى عالم الاحتمال

١٩٨٢ ـ ص٤٨٠٠) ـ أى النقلة من عالم الواقع إلى عالم العرض المسرحى الذى هو عالم الاحتمال ، «بل إنه يجد نفسه منغمسا فى عمليتها ، لأن عالمه الواقعى هو فى حد ذاته عالم الاحتمالات ، ذلك أن فكرة الإنسان عن عالمه لا ترتكز على أساس قوانين محددة ، بل هى بالأحرى ترتكز على نظام معرفى واسع ، يتقبل دائما المزيد من النظم الفكرية . والإنسان نفسه ليس سوى تكوين حضارى قابل لتغييرات مستمرة ، وبناء على هذا ، فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشىء الملح الذى يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل فى عالمنا الواقعى . ولا يتحقق المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعى ليصبح عالم الاحتمال ؛ أى عندما ينتقل من الواقع إلى جو التمثيل المسرحى» .

وهكذا يمكننا أن نقول بأن النشاط المسرحى نشاط معرفى يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة ، أو فرضية متخيلة ، تقوم على صراع ، فى إطار مسرحى مصنوع ، يتجادل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت ، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالى على خشبة المسرح إلى احتمال دائم قائم فى إطار الواقع الحاضر والمستقبلى ؛ أى إلى معرفة واعية حية فى وجدان المتفرج بأحد احتمالات الواقع الإنسانى فى نسق معين من الظروف .

ويتجلى عنصر الجدل فى المسرح ـ باعتباره نشاطا جماعيا معرفيا ـ فى أوضح صوره فى وسيلة الدراما الأساسية وهى الحوار الحركى أو اللغوى المباشر دون وسيط . ففلسفة المسرح ـ كما تقول د. نبيله إبراهيم (المرجع السابق) «تتركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وتضعهما بصفة مستمرة فى مواقف متبادلة ، فإذا بالأنا تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا . وفى هذه الحالة لا يؤدى حديث الأخذ والرد دوره المرجعى المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الحاضر فى الظروف الاجتماعية الحاضرة) ، بل إنه يؤدى دوره الدينامى المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجدل بين الأنا والأنت إلى جدل بين عالم الدراما وعالم المتفرج» .

أى أن لغة الحوار الجدلى التى تقوم عليها الدراما لا يقيم جدلا بين شخصيات العالم المسرحى المطروح فى التجربة المصنوعة فقط ، بل تقيم جدلا أوسع بين عالم المسرح الوهمى وعالم المتفرج الواقعى ـ حيث إن المتفرج يتتبع جدل الشخصيات المتحاورة ليصل إلى فكرة مفهومه عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعه هو كمتفرج ، دون معونة من قصاص أو راو كما يحدث فى القصة أو الرواية .

وزيادة فى التوضيح يمكننا أن نقول : إن الدراما نشاط معرفى جماعى واع ، يقوم على جدل بين واقع العرض المصطنع والتجربة المسرحية المعروضة بوصفها افتراضا وهميا للواقع ، فالرؤية المسرحية يتم طرحها فى جدلية حوارية بين شخصيات وهمية ، ويتم استقبالها من قبل متفرج يقيم بدوره جدلا بين الرؤية المسرحية كما يطرحها الحوار ، وواقعه وأنظمته المعرفية حتى يتمثل معناها .

وأساس الدراما هو الصراع المباشر ـ أى أمام المتفرج دون وسيط ـ بين قوتين منفصلتين تماما ، إحداهما خيرة تعمل لصالح الإنسان ، والأخرى تعمل ضده (وفق تفسير المتفرج) ، كما يحدث فى الأشكال الدرامية البسيطة مثل الميلودراما ، وكثيرا ما يكون الصراع بين قوتين متشابكتين ملتحمتين ، يختلط فيهما الخير والشر دون فواصل محددة ـ كما يحدث فى الأشكال الأكثر تعقيدا مثل التراجيديا التى قد ينشب فيها الصراع بين الفرد ونفسه . ويتولد من الصراع فى الدراما قدر متصاعد من التوتر ، ودفعة نحو الفعل الذى :

أ - قد يحدث بالصورة المتوقعة رغم المعوقات ، ويحقق النتيجة المرغوبة ـ كما يحدث فى الكوميديا .

ب - قد يحدث بصورة غير مرغوبة ويأتى بنتائج عكسية ـ كما يحدث فى التراجيديا .

جـ - قد لا يحدث ، ويؤدى الموقف ذو التوتر المتصاعد :

١ - إما إلى عودة دائرية إلى نقطة البداية ، مولدا إحساسا عميقا بالقنوط والإحباط ـ كما يحدث فى مسرحية «فى انتظار جودو» لصامويل بيكيت مثلا ، أو إحساسا يختلط فيه الإحباط بالأمل فى تجدد القدرة على الفعل ـ كما يحدث فى مسرح تشيكوف ، فى مسرحيات الخال فانيا ، والشقيقات الثلاثة ، وبستان الكرز مثلا .

٢ - وإما قد يؤدى الموقف ذو التوتر المتصاعد فى استحالة حدوث الفعل إلى انفجار مادى أو معنوى ـ كما يحدث مثلا فى مسرحية لوركا «بيت برنارد ألبا» التى تنتحر بطلتها عندما يفشل صراعها مع التقاليد المتزمتة فى التمخض عن فعل إيجابى يحسم الصراع القائم .

وبعد مرحلة المجتمعات البدائية التى شهدت الظاهرة المسرحية كنشاط معرفى جماعى ، وبعد تطور الإنسان البدائى وانتقاله من الصيد إلى الراعى إلى الزراعة ، ومع نشأة الحضارات ، تراكمت المعانى التى استقاها الإنسان من التجربة ، وتم انتظام هذه المعانى فى أطر عقائدية ثابتة كونت منظورا فكريا له صفة القداسة ، بحيث أصبحت وظيفة الدراما كنشاط إنسانى لا الاستكشاف والتوصيل ؛ بل ترسيخ عقيدة ثابتة . وكانت هذه هى بداية التنظير التى تتمثل فى كتاب أرسطو فن الشعر الذى طرح نظرية فى الدراما سيطرت على المسرح الأوروبى حتى قرب نهاية القرن التاسع عشر ومازالت تهيمن على النقد المسرحى فى مصر ، ولكن لهذا حديث آخر .

إن موضوعنا التالى بعد تحديد مفهوم الدراما هو رصد الأنواع الدرامية التى تبلورت بصورة طبيعية من النشاط الدرامى كما عرّفناه ●

قصة مترجمة

لوكاس فى المستشفى

للقصصى الأرجنتينى
خوليو كورتاثار
ترجمة طلعت شاهين

لأن المستشفى التى دخلها لوكاس من ذوات النجوم الخمس ، فالمرضى دائما على حق ، عندما يطلبون أشياء مستحيلة ، يقال لهم بأنه ليس هناك مشكلة ، فالممرضات جميعهن باسمات ودائما يجبن بنعم على الطلبات التى تطلب منهن .

مع ذلك لم يكن مستحيلا تلبية طلبات الرجل السمين الذى يقطن الحجرة رقم ١٢ ، الذى يعانى من تليف الكبد ويطلب زجاجة من الجن كل ثلاث ساعات ، بل إن الممرضات يجبن بسعادة وحب شديدين : نعم ، لم لا ،



بالطبع . وعندما هبط لوكاس إلى الساحة حيث كانوا يقومون بتهوية غرفته ، اكتشف باقة من زهور الأقحوان فى صالة الإنتظار ، فطلب بخجل شديد أن يأخذ أقحوانة إلى حجرته ليلطف جوها .

بعد أن وضع الزهرة على مائدة الأباجورة ، ضغط لوكاس على مفتاح الجرس ، وطلب كوبا من الماء ليضع الأقحوانة فى مكانها المناسب . ما أن أحضروا الكوب ووضعوا فيه الأقحوانة ، انتبه لوكاس إلى أن مائدة الأباجورة مزدحمة بالزجاجات ، والمجلات ، والسجائر ، وبطاقات البريد ، بطريقة تتطلب معها إمكانية وضع منضدة قريبة من السرير ، تسمح للوكاس بالاستمتاع بوجود الأقحوانة دون حاجة إلى مط رقبته للبحث عنها بين الأشياء المختلفة المتزايدة على مائدة الأباجورة .

أجابت الممرضة ما طلبه على الفور ، ووضعت الكوب بالأقحوانة فى الزاوية المفضلة ، مما جعل لوكاس يشكرها ، وذلك جعله ينتبه إلى أن كثيراً من الأصدقاء يأتون لزيارته ، وأن المقاعد قليلة ، ويجب استغلال وجود المنضدة لإضافة كرسيين أو ثلاثة بمسائد مريحة وخلق جو أكثر مرحا للأحاديث .

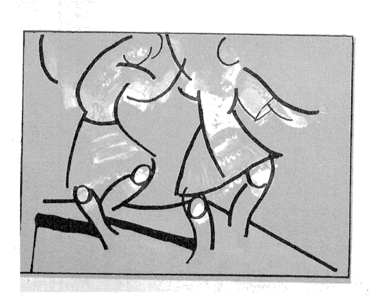
جاءت الممرضات بالكراسي بسرعة ، قال لهن لوكاس يشعر أنه مجبر نحو أصدقائه مثلما هن مجبرات على مشاركته فى كأس المرارة ، السبب الذى يجعل المنضدة تحتاج إلى مفرش يتحمل وضع بعض زجاجات الويسكى ونصف دستة أكواب ، وبالطبع إمكانية وضع سطح زجاجى وإناء للثلج وزجاجة صودا . انتشرت الفتيات للبحث عن الأشياء المطلوبة ووضعنها على المنضدة بشكل فنى ، وأتاحت الفرصة للوكاس أن يشير إلى أن وضع الأكواب والزجاجات يفقد الأقحوانة رونقها ، لأنها تضيع بين الأشياء الموضوعة ، ولو أن الحل بسيط جدا لأن الشىء الحقيقى الذى ينقص هذا الجمال هو دولاب لحفظ الملابس والأحذية ، المعلقة بخشونة على مشجب بالصالة ، ويكفى وضع الكوب بالأقحوانة أعلى الدولاب حتى يمكن للزهرة أن تسيطر على الجو وتعطى لهذه السعادة بعض الأسرار التى هى رمز كل النقاهة .

بأمانة العمل فى المستشفى ، ودون التجاوز عن حدود الواقع ، الفتيات حملن دولاباً كبيراً بمشقة ، ووضعن عليه الأقحوانة كعين ثملة بالفرح ولكن مليئة بالحلم . الممرضات تسلقن الدولاب لوضع بعض الماء النظيف فى الكوب ، حينئذ أغلق لوكاس عينيه وقال إن كل شىء فى مكانه ، وإنه سيحاول أن ينام . ما أن أغلقن الباب ، نهض لوكاس ، نزع الأقحوانة وألقاها من النافذة ، لأنها لم تكن الزهرة التى يحبها بشكل خاص ●

قراءة تشكيلية

محمود الهندى





الفنان سيف وانلى

اللوحة رقصة شعبية

يغطى اللون الأسود بدرجاته المختلفة والمتفاوتة مسطح اللوحة كاملاً ، لكن الفنان سيف وانلى يمزج اللون الأزرق الفاتح بالأسود عند أسفل اللوحة ، موحياً برسم طاولة تزحزح السطح الأسود للداخل لتبرز عمق اللوحة ، وعلى الطاولة تسطع الأضواء منعكسة على الراقصتين ، وينهمر النور موضحاً التباين بين قتامة الأسود فى الخلفية ، ونصاعة الأبيض المخلوط بعديد من الألوان فى ملابس الراقصتين .

يشع الضوء داخل اللوحة آتياً من حلكة الظلام ليوشى للقلوب بسره الدفين ، فالفنان يضع الراقصتين على مسطح اللوحة وكأنهما فى المسرح ، حتى يكاد المشاهد ألا يرى جسميها ، فيشده تتبع حركات الرقص وإيقاعها ، وهو يحول جسم الراقصة إلى نوع من الشفافية الصوفية .

يلجأ الفنان إلى التعبير عن الخفة والرشاقة من خلال التحوير واختزال الخطوط ، فالخطوط رغم هندسيتها ، فهى إما حادة أو دائرية أو مقوسة ، إلا أنها قليلة جداً إذا ما قيست بما تعبر عنه وتحتويه ، وحتى ضربات الفرشاة السريعة ، فهى ــ أيضاً ــ أقرب إلى الاختزال ، وان كانت الألوان فى مجملها تنفجر قوة وصراحة عند صراعها العنيف ، لكنها فى نهاية الأمر تؤدى إلى وحدة عضوية .

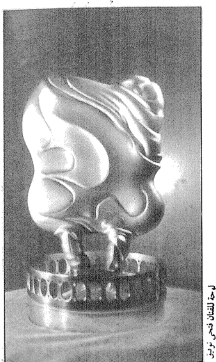
يستخدم الفنان ــ من خلال ألوانه ــ إيقاعاً زخرفياً ، فالخطوط لديه تتقابل مرة ، وتتقاطع مرة أخرى ، كما يتعمد استخدام الخطوط المتوازية ، ويكرر بعض الوحدات ، فلا تكون الوحدة المكررة مطابقة للأخرى ، وإنما وحدة جديدة تماماً ، كما فى زركشات ثوبى الراقصتين ، فهو لا يقوم بالتكرار الزخرفى .

تبدأ العين رحلتها من أسفل اللوحة ، عند الطاولة الممتدة والموحية بالعمق ، تطأها أقدام الراقصتين ، ويجثم عليها ذلك الظل الأسود ، وجسدا الراقصتين يتأرجحان وكأنهما فوق شاطىء لا موج فيه ، يزحفان للأمام ، ثم يرتدان للخلف فى حركة رشيقة وسريعة ، هو نغم يتصاعد حين تطير الراقصتان فى فضاء المسطح .. إنها عجائن لونية كثيفة وصلبة ، لكنها تنطق وتتحرك ورغم ملامح الوجوه الممسوخة فإن العين تستطيع أن تلمس كل جزء فى اللوحة حتى أدق تفاصيل الوجوه .

الراقصتان ــ على الرغم من ضخامة جسديهما ــ أقرب إلى صورة فراشتين رشيقتين ، وقد نجح الفنان سيف وانلى عندما جعل تكوينهما دائرياً ، أشبه بمروحة مفتوحة ، وقد أحكم تكوينه بأن ربط بين كل أجزاء اللوحة ، وجعل اللوحة مغلقة لا أفق لها ●

جماليات التشكيل المعدنى البارز

د . على زين العابدين



لوحة للفنان فتحى نوفل

المسيح – من المجموعة الخاصة للفنان جمال السجينى

التشكيل البارز والغائر ، هو ذلك التشكيل الذى يبرز ، أى يدفع إلى أعلى أو يخفض إلى أسفل شكل ما أو يكيّفه بين غائر وبارز على سطح المعدن ، أو أى مادة صلبة أخرى ، كالحجر والخشب وغيرهما ، وذلك تصويرا أو تعبيرا عن أحداث شعب أو تاريخ أمة ، وبطولة أو عبقرية إنسان عظيم ، أو حتى عن فكرة أو رؤية ذاتية معينة . وهكذا كتب الإنسان المصرى القديم وصوَّر أقدم حضارة فى التاريخ على جدران معابده ومقابره ، وعلى حليه وأدواته المعدنية وغيرها بما عرف بالنحت البارز والغائر الذى أصبح طريقة وأسلوبا من أصلح أساليب التعبير فى فن المسكوكات عامة وفن الميدالية وصياغة الرقائق المعدنية والحلىّ خاصة .

كان الفنان المصرى القديم فياض المشاعر حساسا للتشكيل الجمالى ، يهدف الوصول إلى تكوينات سلسة اللغة والحوار ، قوية التعبير عن المجتمع وما يسوده من أفكار ومعتقدات ، مسجلا قدرته فى السيطرة عليها وتوجيهها إلى ما يحقق السمّو والخلود . إن إيمانه بمعتقداته كان إيمانا قويا راسخا ، لذا أبدع فى إظهار العلاقات الجمالية فى كل تشكيلاته الفنية ليؤكد ويقوى هذا الإيمان ، فأصبح الجمال بذلك عاملا هاما فى تأكيد الحياة والإيمان بالأبدية ، لقد كان إحساسه بالجمال إحساسا نورانيا قدسيا .

وقد عالج الفنان المصرى القديم المعادن بالبارز والغائر ، أى بالأسلوب ذاته ، الذى عالج به الأحجار ، وذلك على المصوغات والحلى الذهبية ، ولدينا أشكال ونماذج عديدة ، منها الصدريات الملكية

والحلى الأخرى . وقد ظهر هذا الأسلوب خاصة على خلفية الصدريات ، أى ظهرها وليس على الوجه ، ذلك لأن الوجه مرصع بالأحجار الكريمة والزجاجيات ، وظهر صدرية الأميرة « ست حتحور أونيت » من الدولة الوسطى ، اللاهون الأسرة ١٢ ، وكذلك ظهر صدرية أمنمحت الثالث من الأسرة نفسها مثالين رائعين لهذا الفن وهذا الأسلوب . ويقول « الدرد » (aldred) :

« إن الصائغ المصرى القديم قد استخدم أسلوب الدفع من الخلف ، وكذلك السنبكة ، أى التشكيل من الأمام بالأقلام والسنابك ، وساعد على ذلك أن الذهب من العيارات العالية يتميز بطروقية كافية بحيث يمكن تشكيله بعدده وأدوات مصنوعة من العظم أو حتى من الخشب المتين » . كما أن هناك أسلوبا آخر خاص بالمعادن أيضا ، ويصلح للتشكيل المجسم والتشكيل بالبارز والغائر ، وهو أسلوب « الصب » ، وهو عبارة عن صهر المعدن وصبه فى قالب به فراغ يأخذ شكل القطعة المشكّلة ، وذلك بعد عمل نموذج لها من مادة صلبة سهلة الحفر والتشكيل مثل « الجبس » ، ثم ينظّف ويُشطب العمل الفنى من المعدن بعد صبه وإخراجه من القالب بعد أن يبرد ، وهذا — أيضا — أسلوب قديم استخدم منذ اكتشاف المعدن .

والجدير بالذكر أن هذه الحلى المصرية القديمة كانت تقوم مقام الأوسمة والميداليات فى العصر الحديث ، وتلبى الأهداف الاجتماعية والفكرية لها ، وذلك من أجل التسجيل للأحداث الهامة والتكرم أو التقدير لكل من أدى خدمات ممتازة لوطنه ومجتمعه . فقد منحت الأميرة « أح حتب » فى بداية الأسرة الثامنة عشرة ، قلادة الذبابات الذهبية ، وهى تعتبر وساما له طبيعة عسكرية ، وذلك مكافأة لها على ما بذلت من جهود فى حشد قوات طيبة وجمع شملها لدحر قوات الهكسوس ، التى كانت تجثم على صدر البلاد ، وطردهم منها . كما نجد فى أحد النقوش على الآثار المصرية أن اخناتون يقف فى مقصورته ومعه عائلته ، ويلقى إلى قواده وكبار رجال الدولة بالحلى المختلفة ، من قلادات وأساور وغيرها ، تقديرا لهم على انتصاراتهم ونجاحهم فى مهامهم التى كلفوا بها .

والعملات المعدنية تشكل هى الأخرى بأسلوب التشكيل بالبارز والغائر ، ولكن بطريقة تعرف بطريقة أو أسلوب « السك » ، وهى عبارة عن وضع قطعة المعدن — وهى قطعة العملة المراد تشكيلها من الوجهين — بين قالبين ، أو بمعنى أصح بين نصفى قالب أحدهما فى أسفل والثانى فى أعلى ، محفور فيهما الأشكال والكتابة ، ويضرب أو يضغط على الجزء الأعلى من القالب بقوة فينساب معدن العملة اللين فى تجاويف نصفى القالب ، ويتم بذلك سك العملة . وكانت هذه العملية تتم فى الماضى يدويا إلا أنها تجرى الآن بالمكابس الآلية التى تنتج كميات ضخمة فى وقت قصير .



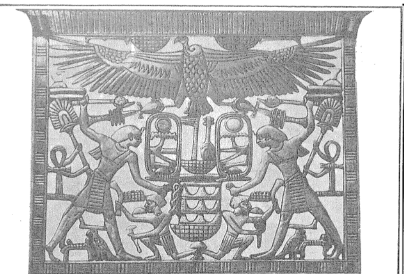
العروسة — من المجموعة الخاصة للفنان جمال السجينى

وأول عملة عرفت هى العملة الليدية فى الجنوب الغربى من آسيا الصغرى فى القرن السابع ق.م . ومنها انتقلت إلى بلاد الإغريق المجاورة ، وأخذت طابعا راقيا يمثل آلهة وحكام البلاد ، ثم الأحداث الهامة والتى عرفت فيها بعد بالعملة التذكارية .

وعناصر الجمال فى التشكيل المعدنى بالبارز والغائر ترتكز على الضوء وما يقوم به من دور هام فى إبراز التشكيلات المختلفة من حيث التألق السطحى والقوة العاكسة السطحية للضوء ، فدرجات البريق النسبى المنعكس من السطح يمكن أن تؤدى إلى قيمة جمالية فعالة من حيث تدرج وتباين كمية الضوء المنعكس ؛ فالتدرج من الضوء الباهر ، إلى الخافت ، إلى الظلال ، إلى الظلال القاتمة تجعل العين تنتقل وتتجول فى سلاسة ويسر خلال العمل الفنى وتستمتع به ، إذ تحوله إلى أنغام موسيقية أو قصيدة شعرية تسمعها العين والأذن والحواس جميعها ، فالإنسان ، فى مثل هذه الحالة ، يحتاج إلى تجميع قدراته وأحاسيسه ومشاعره لإدراك الصيغ والتعبيرات الجمالية ، التى تنشأ عن تلك الإيقاعات المرهفة دليل الروح والحيوية التى هى جوهر الحياة والفن والجمال .

هذا عرض سريع لنشأة التشكيل المعدنى بالبارز والغائر وجمالياته وطرقه المختلفة .

أما فى العصر الحديث فإننا لا نستطيع أن ننسى الفنان الراحل جمال السجينى ، الذى أبدع فى هذا الاتجاه ، فلوحاته النحاسية التى طرقها بالأقلام والسنابك وشكلها بالبارز والغائر ، معبرا عن أحداث هذا الوطن وآلامه وآماله تعبيرا جماليا بليغا مميزا ، تعد من أروع الأعمال التى قام بها وتركها كتراث أمة وكسجل رائع لفترة من أدق الفترات فى تاريخ هذا الشعب .



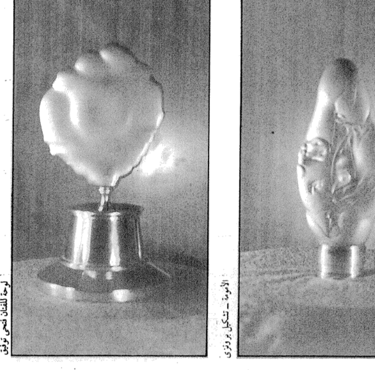
صدرية الملك أمنحتب الثالث تشكيل بالبارز والغائر

دلايات الفضة ـ التشكيل بالانتاج الكمى

كذلك هناك عدد من الفنانين يعملون فى هذا الاتجاه والأسلوب ، لعل أقربهم إلى الذهن هو الفنان د فتحى محمود توفيق أستاذ التصميم المساعد بكلية الفنون التطبيقية ، لأن معرضه عن التشكيل المعدنى بالبارز والغائر مازال ماثلا للأذهان . وعندما نبدأ بالكلام عن أعماله يجدر بنا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والجمال حتى نستطيع أن نلقى الضوء على هذه العلاقة فى أعماله ، فالجمال وصفاته وقيمه متجددة تجدد الحياة ومتغيرة بتغير أساليبها وأنماطها فالجمال والفن كلمتان هما ينبوع الحياة وسرها السرمدى العظيم . . . إذا وجد أحدهما كان الآخر . . . يكشف كل منهما عن وجه رفيقه . . . فهما لا يفترقان . . . هما وجهان لعملة واحدة . . . أستغفر الله . . . بل وجه واحد لحياة حضارية راقية رائعة .

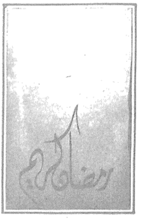
وباستعراض أعمال فتحى توفيق وجدنا أنفسنا أمام هذه الحالة . . . فقد كشف الفن عن الجمال . . . الجمال الذى يأخذك أخذة ملهوفة ، لقد أثارت أعماله المعدنية المجسمة المشكلة بالبارز والغائر شهيتنا الجمالية إثارة شديدة لبلوغها رقة ورهافة الحس الإنسانى فى التشكيل المعدنى . إننا أمام حالة فريدة ورؤية جديدة تماما ، فقد أمكنه أن يؤلف بين المجسمات والتشكيل البارز والغائر فى عمل فنى واحد متكامل ، يقف فى سمو وشموخ جديرين بكل احترام ، ويمكن القول : إنه قد نجح فى إيجاد المعادلة الجمالية الصعبة ، فعند تحريك العمل الفنى فى أى اتجاه تجد نفسك أمام هيئة جديدة ، ومضامين ورؤى جديدة عند كل حركة من حركاته أو حركاتك حول العمل الفنى .

أما أعمال الفنان فى التشكيل البارز والغائر على الرقائق المعدنية والحلى وبغرض الإنتاج الكمى ، فهى وإن جاءت مناسبة لهذا الغرض وصممت وصيغت بأفكار وتقنيات متجددة ولها بساطتها ورقتها وجمالها ودقة إخراجها ، وتؤدى وظيفتها بكفاية وأمان ، إلا أنها بالرغم من ذلك لا تتفق وروح الاقتحام وكسر القواعد المألوفة ، التى كانت رائدته فى أعماله المجسمة الرائعة ، هذا وإن كان عذرها أنها أعمال للتسويق على المستوى الجماهيرى الذى هو هدف هام من أهداف الإنتاج الكمى والحياة الاقتصادية ونشر التذوق الفنى ●



الأمومة ـ تشكيل برونزى

لوحة للفنان فتحى توفيق



صور رمضانية بين الماضى والحاضر

كوثر سالم



لرمضان تقاليد شعبية كثيرة لم تعد اليوم مثلما كـانت منـذ سنوات . فـالتغـير السريع الذى حدث للمجتمع اقتصاديا واجتماعيا قد غير من مظاهر بعضها كما أدى إلى الغـاء بعضهـا الآخـر . حتى التكنـولـوجيـا المتطورة كان لها تأثير ايضا وبصورة خاصـة فى تلك المظاهر التى تبنتها وسائل الاتصال الحديثة كـالإذاعة والتلفزيون .

حول هذا الموضوع كان لقاؤنا مع ثلاثة من كبـار الأساتذة المتخصصين فى الفنون الشعبية والدراسـات الإجتمـاعية . وكـان اللقاء الأول مـع الدكتـور عبد الحميد يونس .

● كيف كان المصريون يحتفلون باستقبال رمضان فى الأجيال الماضية ؟

ـ هناك الكثير من العادات والتقاليد الخاصة بهذا الشهر المبارك ، ولعل أولها هو الإحتفال بالرؤية

● رؤية هلال رمضان ؟

ـ نعم . وكنا فى طفولتنا وصبانا المبكر ننتظر التأكد من ثبوت رؤية الهلال ، فكان المنادى يعلن ثبوت هذه الرؤية فيتحول الجو فى الشوارع والبيوت من صمت الترقب والإنتظار الى البهجة وصياح الفرح . ويتسابق الجيران لنقل هذا الخبر السـار إلى بعضهم البعض . وكنـا نحن الأطفال أكبـر وسائـل نشر الخبـر . كان الإحتفال بالرؤية تقليداً له مكـانته ومـلامحه ، ولعله استقر على هذه الصورة منذ العصر الفاطمى ، فيعلن الخبر فى قلعة الجبل ، ويتردد الصـوت « يا أمـة خير الأنام . . صيام صيام . . . »

● وما أهم المعالم الرمضانية بعد ثبوت الرؤية ؟

ـ المسحـراتى . . كـان يتجـول بـين الحارات والشوارع وهو يحمل فانوسه « الـذى يستعين بـه فى اضاءة الطريق عندما لم تكن فى الشوارع اضاءة عامة . وظـل يحتفظ بفانـوسه حتى بعـد أن ركبت عـواميـد المصابيح الحكومية . وللمسحراتى سمة مميـزة أخرى غير الفانـوس وهى الطبلة التقليـدية التى ينقـر عليها فقـرات خاصـة يعرف بهـا كل من يستمـع إليهـا أن المسحـراتى قـادم فى الـطريق . وشـاهـدت بنفسى مسحراتى حينا وكان يصطحب صبيا صغيرا ويـردد بنغمة مألوفة :

يا عباد الله . . . وحدوا الله

اصحى يا نايم . . . وحد الدايم

سحور يا صيام

● وكان هذا النداء كافيا لإيقاظ النائمين خصوصا فى ليالى الشتاء وقبل انتشار الإذاعة ثم التليفزيون ؟

ـ لا . . لم يكن يكتفى بالنداء ، بـل كان ينـادى سكان الحى فردا فردا بأسمائهم . وكم كنت أدهش من براعته فى حفظ أسماء الجميع ، ومن تفننه فى وصف كل فرد وهو ينادى عليه بصفـة تتناسب مـع سنه ومهنتـه ومكـانته الإجتمـاعية . ثم إن النغمـة والعبارة كـانتا تسايران ما يقدم له من صدقة . وقد أدى هذا إلى تسابق النـاس فى الكرم والعـطاء لكى يردد المسحـراتى بـين الجيران أفضل ما يمكن من عبارات المديح بعد اسم من أكرمه . والويل كل الويـل للبخلاء ، أذكـر من أيام صباى أن أحد الجيران كان بخيلا ، فكان المسحراتى يقف تحت نافذته ويدق طبلته ويصيح « يا فلان الجنيه والا الصحة ؟ » ويظل يكررها على نقرات الطلبه حتى يـرد عليـه : « الجنيـه » فيقـول المسحـراتى « تبقى صحيت . . ! »

● المسحراتى تقليد قـديم ، فهل ورد فى الأداب القديمة شىء عنه ؟

ـ بغـير شك . والمـلاحظ ان المسحراتى وطـريقته يتطوران باستمرار . فمثلا الرحالة ادوارد لين الذى زار مصر وكتب عن عاداتها فى القرن الماضى قد ذكـر أن المسحراتى كان يقوم بوظيفة القصاص أحياناً ؛ فكانت النساء تلقين له منحة صغيرة من النافـذة ، فيقرأ لهن الفاتحة . بناء على طلبهن أحيانا أو من تلقاء نفسه ، ثم يروى لهن قصة قصيرة فى سجع غير موزون ليسليهن .

● مثل ؟

ـ قصة الضرتين ، وهى تحكى مشاجرة بين إمرأتين متزوجتين من رجل واحد .

● من الممكن إذن أن نقول أن رمضان قـد أثر فى الأدب الشعبى ؟

ـ طبيعى أن يكون فى الأدب الشعبى نصيب كبير لرمضان وتقاليده ، ولعل اكثر هذا النصيب شيوعاً كان فى أدب الأطفال . ونحن جميعا نسمع اغنية (وحوى يا وحوى) التى لا يزال الدارسون يختلفون فى تفسير بعض كلماتها ، وهى أغنيـة لها عـراقتها ، وبـين يدى الأن كتاب للأستاذ خليل طاهر عن رمضان وهو يقول فيه ان الطفل يردد هذه الأغنية كان يتمنى أن (يحوى) عنده بنت السلطان ذات الثياب الفاخرة المحلاة بالجلاجل الـذهبية . وهـذه الأغنية بـالذات مـرتبطة بفـانـوس رمضان ، ويغنيها الأطفال فى موكب مـرح وكل منهم يحمل فانوسه .

● لماذا فى رأيك اختص الإحتفاء الشعبى برمضان بمظهر الفانوس ؟

ـ هذا التخصيص يؤكد اتصـال رمضان بـالفرح والبهجة فى الـوجـدان الشعبى . لسببـين أولهـما أن الفانوس وما يشعه من ضوء الشموع رمز للفرح ، ولكنا نعرف أن الشموع فى الوجدان الشعبى رمز للفرح ، ففى الحفلات تستعمل الشموع حتى مع وجود الضوء

الكهربائى ، ونحن لا نزف عروسا إلا بالشموع التى تتقدمها يحملها أطفال رغم وجود ثريات كهربائية ساطعة .

● والسبب الثانى ؟

ــ ان الطفولة فى ذاتها تعنى البراءة والسعادة . فمواكب الأطفال الذين يحملون الفوانيس ويغنون (وحوى يا وحوى) التى أشرت إلى معناها ، كل هذا رمز للفرح برمضان وإيحاء بالبهجة التى يشيعها فى الوجدان الشعبى . صحيح أن الفوانيس الآن تضاء بالبطاريات ولكن رمز الشموع باق .

● اذن الفانوس يتطور ؟

ــ طبعاً ، ولكنه لا يزال وسيظل يحتفظ برمزه الإجتماعى والفنى . إننا نحتاج إلى بحث يكشف المسار الطويل لتطور الفانوس . ولو أننا استكملنا مشروعنا فى إقامة متحف شعبى لوجدنا نماذج كثيرة تدل على التنوع فى تشكيل الفانوس ، وعلى تأثير البيئة الإجتماعية فى هذا التشكيل ، وتجاوز الحرفة فى صناعته إلى ما يشبه الإبداع .

● لماذا إختفت بعض العادات والتقاليد الرمضانية ؟ وهل لإختفائها أثر فى تراثنا الشعبى الآن ؟

ــ هذا هو أهم سؤال فى نظرى ، لأننا نواجه فى الواقع أساليب جديدة فى الإعلام بالرؤية ، أو نسمع صوت المدفع عند المغرب وعند السحور فى الراديو . ان غلبة وسائل الإتصال بالجماهير كالراديو والتلفزيون هى أهم المؤثرات ، فان المجتمع الذى كان يشترك بنفسه فى تنظيم حياته والإعداد له فى رمضان قد تحول إلى مجرد مستقبل . وكما انقرضت مواكب الرؤية والمحمل فإننا نتحول إلى افراد وأسر تسمع وترى ولا تشارك بنفسها ، أو بتعبير أدق لا تشارك بمن ينوب عنها فى القيام بتلك العادات والتقاليد والإحتفالات . ان اقصى ما يستطيعه مثلى ان يذهب إلى قهوة فى سيدنا الحسين ليلتقى باصدقائه .



إنا انزلناه فى ليلة القدر

لم يمنعه الصيام من سرعة الإعداد للإفطار

● وما العلاج فى رأيك ؟

ــ لابد من الموازنة بين الأصالة والتطور ، بحيث نحتفظ بنماذج من الفنون والآداب الشعبية فى رمضان ، مثل الأغانى والسير الشعبية . وهذا يعنى أنه لابد من إعادة التجمعات كما تعودنا فى الجيل الماضى .

***

وكان اللقاء الثانى مع الدكتورة نبيلة إبراهيم التى تحدثت عن الظاهرة من وجهة نظر مختلفة :

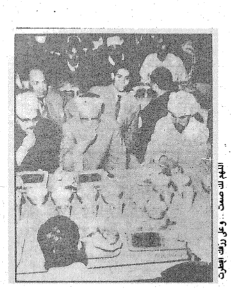
ــ ليس صحيحا ما يتصوره البعض من أن التراث الشعبى شىء قديم يندثر شيئا فشيئا ، حتى يأتى اليوم الذى لا نجد فيه أى تراث شعبى . فليس هناك شعب من الشعوب فى أى مكان وأى زمان لا يعيش من غير تراث . وإذا استبدلنا كلمة جماعى بكلمة شعبى نجد أن الجماعى هو تجمع الجماعة مع بعضها فى وحدة واحدة لها عناصرها القوية المتينة الراسخة .

● نطبق هذا على مصر ؟

ــ مصر قديمة قدم الكون لأنها أنشئت مع الكون ، وعاش بها ناس . هذه الجماعة من الناس مرتبطة بالمكان ، ومرت عليها أزمنة طويلة ، فلابد إذن أن تجمعها عناصر قوية متينة راسخة . وتتغير هذه الجماعة بطرق مختلفة ، وكل طريقة تختلف من عصر إلى عصر ، لكن هذا لا ينفى أنها تفكر بحس جماعى بشكل أو بآخر ، ويتجلى هذا الحس من خلال السلوك والقيم ، مما يكشف فى النهاية عن مفهوم هذه الجماعة ورؤيتها وتكوينها وقيمها . . . الخ . إذن هناك دائما تراث شعبى وجماعى .

● معنى هذا فى رأيك أن التراث الشعبى عملية متصلة ؟

ــ نعم ، فإن أهم ما فى التراث الشعبى هو خلط الماضى بالحاضر بشكل مذهل يعطيه قوة ودعامة . الإنسان بطبيعته لابد أن يحس بقوة أثر الماضى وقوة امتزاج الحاضر بهذا الماضى ، فالإنسان مخلوق يتميز بأنه لا يحس بالحاضر ويتخيل المستقبل فقط ، بل إنه يتذكر الماضى بصورة مستمرة . ومن هنا يصبح الماضى تراثا بكل ما فيه من جمال يعينه على الحاضر . وهذه خاصية أساسية للتراث ، فالتراث مستمر ، ودائما فيه إضافة ، إنه ليس جامدا ، لا ينسى القديم بل يحتفظ به مع الإضافة المستمرة إليه .



اللهم لك صمت .. وعلى رزقك افطرت



سبح لله ما في السموات والأرض

● كيف ينطبق هذا على التراث الشعبي الرمضاني ؟

ـ هناك احتفالات دينية ، مثل قراءة القرآن الكريم في البيوت والمحافل العامة . وهذه احتفالات قديمة منذ انتشر الاسلام في مصر . هذه اذن مناسبة قديمة ، بل هي أبرز إشارة إلى القدم . كذلك نجد هناك إحتفالات دنيوية برمضان ، هناك إذن خلط بين المظاهر الدينية والدنيوية ، والمظاهر الدنيوية هي التي يحدث فيها إضافات من الحاضر إلى الماضي .

● نريد بعض الأمثلة لهذا الخلط بين الإحتفال الديني والاحتفال الدنيوي .

ـ التجمع في الإحتفالات وإقامة السرادقات في الحسين والإضاءة والأطعمة والحلويات الخاصة برمضان . فليس الإحتفال برمضان مجرد الصوم والصلاة ، بل يتميز رمضان بالأشياء الدنيوية التي أشرت إليها . هناك خلط رائع بين الدين والدنيا ، فالدين ينعكس على الدنيا والدنيا تتأثر بالدين . وهذه أصالة الحس الجماعي أو الحس الشعبي .

● ألا يحدث أحيانا يطغى أحدهما على الآخر ؟

ـ يحدث طبعا مع الزمن ، فالإحتفال بشم النسيم مثلا أصله احتفال ديني فرعوني بإله الربيع ، وهو أيضا احتفال بالربيع نفسه ؛ فهو احتفال ديني ودنيوي أيام الفراعنة ، للأننا اليوم لا نرى الا الإحتفال الدنيوي بالربيع فقط . كذلك بالنسبة للإحتفال بوفاء النيل .

● وبالنسبة لشهر رمضان ؟

ـ إذا عدنا إلى شهر رمضان نجد أن التراث لا يندثر ، فهو ماض وحاضر ومستقبل ، ونجد مفهوم الدين والدنيا ممثلين فيه ، غير أننا نجد بعض المتغيرات ، فمثلا نحتفل برؤية الهلال ، وهذا جزء أساسي يربطنا بالقديم ، ولكن المظهر تغير ، فبعد أن كان القديم احتفالا في بيت القاضي ثم يطوف المنادي بالأسواق والتجمعات ليعلن للناس ثبوت الرؤية ، نجد أن الاحتفال ينتقل إلى البيوت عن طريق التلفزيون . كذلك المسحراتي حدث في مظهره تغير ، والتلفزيون يقدم سيد مكاوي متخذا شخصية المسحراتي بملبسه وطبلته وفانوسه ولكنه أدخل على الكلام القديم كلاما جديدا . حتى الأغنية المشهورة (وحوى يا وحوى) أضيف نص جديد ، بل أكثر من نص جديد إلى مطلع الأغنية القديم .

***

ثم كان لقاؤنا الثالث مع د. سيد عويس .

ـ منذ أن إعتنق المصريون الإسلام في عام ١٦٤٠ م كان بشهر رمضان منزلة كبيرة في نفوسهم حتى الآن ، ولهم شعائر وإحتفالات مستمرة حتى اليوم مع بعض التغيرات :



صلوا على النبي

١ - كانت ليلة الرؤية مشهودة يهتم بها الحكام ويحتفلون بها رسميا . كان موكب الرؤية ينزل من القلعة إلى بيت القاضي حيث يجتمع الأعيان ومشايخ الطرق وعلى رأسهم قاضي القضاة ، ويرسل بعض الشهود الثقات إلى الصحراء يتطلعون لرؤية الهلال عندما يولد ، فإذا رأوه ، أو رآه أحد من الناس ، يذهب إلى قاضي القضاة ليشهد بالرؤية .

٢ - كان الناس يغنون بالشوارع ينتظرون ما تسفر عنه شهادة الشهود . فإذا أعلنت الرؤية تضاء المنازل ومآذن المساجد ، وتظل إضاءتها طول شهر رمضان .

٣ - يتلى القرآن في كل بيت مسلم ، وتقام الولائم لكل من يرغب في الإفطار أو السحور من السابلة .

٤ - كان الناس وبخاصة التجار وأصحاب المقاهي لا يعملون نهارا ، ويبدأ عملهم بعد صلاة العصر .

٥ - كانت صفوف القلل فضلا عن أكواب الشربات وغيرها توضع على مناضد أمام البيوت والمحلات والمقاهي ليشرب منها الصائمون وذلك كسبا للثواب .

٦ - كان للمسحراتي دورهم ، ولا يزال له هذا الدور في بعض الأحياء الشعبية القليلة.. وكان يبدأ جولاته قبل السحور بساعة أو بساعتين حسب سعة المنطقة التي يتجول فيها .

٧ - صلاة التراويح كانت وما زالت تقام كل ليلة في المساجد .

٨ - في العشرة أيام الأخيرة من شهر رمضان تبدأ فترة الاحتفال بالمسجد للتعبد وإقامة الصلوات وقراءة القرآن لأن ليلة القدر توجد في هذه الأيام العشرة .

● هل كان للإحتفال بشهر رمضان هدف خاص أيام الفاطميين ؟ لأنه من المعروف أنهم هم الذين بدأوا الإسراف في الإحتفال بالطعام والشراب والمواكب والأنوار .

ـ لا شك في ذلك فقد كانوا شيعة يحكمون أمة من السنة فكانوا يتقربون إليهم بالمبالغة في الإحتفال بالشعائر وكل ما يحرك العاطفة الدينية لأن المصريين شعب متدين .

● هل تحقق مثل هذه الإحتفالات وظيفة إجتماعية معينة ؟

ـ لا شك في أن التجمع في هذه الإحتفالات يزيد من ترابط المجتمع . صحيح أن شعائر الإسلام بطبيعتها تعمل على هذا الترابط حين تفضل صلاة الجماعة على غيرها ، وتلزم المسلمين بالإجتماع كل أسبوع في صلاة الجمعة ، ولكن الإحتفالات الدينية في رمضان تكون بصورة مكثفة ، ففي كل ليلة صلاة التراويح ، وفي كل ليلة اجتماع لسماع القرآن في السرادقات أو البيوت ، هذا بالإضافة إلى مظاهر الإحتفالات الشعبية القائمة على التجمع . كذلك كان من عادة الأجيال الماضية إقامة المآدب وتهيئتها لإستقبال أي طارق من ساعة الإفطار أو السحور ، وهذه العادة لا تزال موجودة على قلة في بعض بيوت أعيان الريف والبدو ●

فلاسفة أيقظوا العالم

كهف أفلاطون

د . مصطفى النشار

ولد أفلاطون ابن أريستون لأسرة عريقة في أرستقراطيتها ونسبها الإلهي في عام ٤٢٨ قبل الميلاد ، في فترة عصيبة كانت تشهدها مدينته أثينا ، وتركت تلك الأحداث العصيبة المتلاحقة أثرها البالغ عليه فيما بعد ؛ فحينما ولد لم يكن قد مر عام على وفاة زعيمها الكبير بريكليس ، ولم يكد الصبي يبلغ الرابعة عشرة من عمره حتى فقدت أثينا أسطولها في صقلية ، وحينما بلغ الثانية والعشرين — تقريبا — هزمت من أسبرطه وحطم الأسبرطيون أسوارها ، واستولى على الحكم فيها الطغاة الثلاثون وقد كان منهم كريتياس ابن عم أمه ، كما كان خارميدس خاله أحد معاونيهم . ولما كان أفلاطون قد بلغ حوالي الرابعة والعشرين من عمره — آنذاك — فقد كان بإمكانه — بمساعدة أخواله — المشاركة في الحكم ، ولكنه رفض أن يشارك في مظالم هؤلاء الطغاة أسوة برفض سقراط لذلك ؛ فقد كان أفلاطون — في ذلك الوقت — قد اتصل بسقراط واختاره دون سواه من معلمي أثينا ليتتلمذ على يديه . وحتى ذلك الحين كان أفلاطون يحلم بالمشاركة في حكم مدينته ويتحين الفرصة المناسبة لذلك ، ولكن هذا الحلم قد تحطم نهائيا في عقله حينما بدأت الديمقراطية حكمها — بعد ذلك — بإعدام سقراط .

ولقد كانت هذه الحادثة — فيما يبدو — هي الفيصل بين عهدين في حياته ؛ عهد الثقة في إصلاح أحوال المدينة عن طريق المشاركة في الحياة السياسية ، وعهد بدأ يقتنع فيه أن طريق الإصلاح ليس مفروشاً بالورود ؛ فهو يعيش في ظل مجتمع يحكمه إما الطغاة وإما الغوغائية ، وليست هذه هي البيئة الصالحة للإصلاح المنشود ، فلابد من العمل على تغيير هذه البيئة — أولا — تغييرا جذريا .

وقد وصل أفلاطون إلى تلك القناعة بعد سلسلة من الزيارات التي قام بها لمختلف المدن اليونانية خاصة المدن التي تستوطنها المدارس الفلسفية كقورينائية وميجارا وجنوب إيطاليا ، كما زار بعض المدن الشرقية خاصة في مصر القديمة . وكانت من بين تلك الزيارات زيارة هامة هي التي أوصلته إلى تلك القناعة ، هي زيارته لمدينة سيراقوصة حيث تلقى دعوة من ملكها ديونسيوس ، فذهب على أمل أن يجد هناك تلك البيئة الصالحة لتطبيق فلسفته السياسية التي كانت قد بدأت تتبلور في ذهنه ، ولكن خاب ظنه مرتين ، مرة مع ديونيسيوس الأول ومرة أخرى مع وريثه ديونيسيوس الثاني . وفيما بين هاتين المرتين وكنتيجة للمصير المؤسف الذي كاد ينتهي إلى حتفه من زيارته الأولى ، اقتنع أفلاطون أنه لا سبيل إلى الإصلاح إلا إذا بدأ من الصفر ، أي إلا إذا بدأ بتغيير البيئة السياسية ، وهذا التغيير — كما تصور أفلاطون — يتم من خلال تنشئة الشباب على حب الفلسفة واحترامها ، وذلك من خلال نظام تربوي قدمه في محاورته الشهيرة « الجمهورية » ، لكن كيف يتم له تنفيذ ذلك النظام !!

إن بداية الطريق تمثلت عنده في تأسيس مدرسته الفلسفية الخاصة — وكانت أول المدارس الفلسفية في أثينا — ومنذ ذلك الحين بدأ اتجاهه التأمل في الفلسفة حيث اختار حديقة البطل أكاديموس في أطراف أثينا وأسس عليها المدرسة وأطلق عليها الأكاديمية واتخذ فيها أسلوبا جديدا في التعليم هو أسلوب الحوار والنقاش . كما اقتصرت المدرسة على قبول الطلاب من ذوي الاهتمامات العلمية الخالصة وخاصة علماء الرياضيات ؛ فقد كانت أشبه بمعاهد العلم التخصصية الراقية في عصرنا ، ولا عجب أن اتخذ اسم الأكاديمية هذا المدلول العلمي الراقي منذ أفلاطون إلى يومنا هذا .

ولقد كان الكشف الأعظم والأصيل لأفلاطون الذي أعلنه لتلاميذه في عالم الفلسفة وهو ما أسماه « نظرية المُثُل » — والمثال يعني الوجود الكلي الثابت للأشياء والتصورات ، وهو الوجود الحقيقي — يعتمد على اقتناعه بأننا نعيش في عالم من الظنون والأوهام ، وسنظل كذلك إن ظللنا نتعلق بعالمنا الأرضي المحسوس ؛ فالحقيقة ليست فيه ، بل هو نفسه ليس حقيقيا . ولن ندرك ذلك إلا بتمزيق تلك القيود التي تربطنا إليه ، وفك حصار الشهوات التي تحجب عنا طريق كشف الحقيقة . ولكن صَعُبَ على التلاميذ فهم هذا الحديث النظري الغامض ، فعبر لهم أفلاطون عن فكرته بتشبيه — قاربت شهرته شهرة أفلاطون نفسه — هو « تشبيه الكهف » ؛ فقال لهم إننا أشبه ما نكون في حياتنا الأرضية هذه بأناس قيدوا بالسلاسل إلى جدار كهف مظلم ولم يروا في حياتهم سوى تلك الظلال التي ترتسم أمامهم على ذلك الجدار من خلال فتحة الكهف المواجهة لهذا الجدار ؛ فهم يرون ظلالاً لأشخاص وأشياء ويعتقدون بالطبع أن هذه الظلال هي الحقيقة لأنهم لا يرون سواها . ولكن ماذا يحدث لو استطاع أحد هؤلاء الناس أن يفك قيده ويتسلل خارجا من الكهف ؟!

إن هذا الشخص سيكتشف — حينذاك فقط — أنه كان واهما حين ظن أن حياته السابقة في الكهف كانت حياة وأن ما رآه خلالها كان أشياء حقيقية . وسيعرف لأول مرة أن هذا الذي ظنه الحقيقة ليس إلا الظلال والأشباح لأشياء أخرى تمر الآن أمامه وهي الأشياء الحقيقية حقا .

ولقد كان هذا التشبيه هو نقطة الارتكاز والانطلاق عند فيلسوفنا ؛ فقد استنتج منه أن علينا أن نبحث عن الحقيقة جاهدين وليس طريق الوصول إليها سهلاً لأننا في نظره مقيدون بسلاسل من الصعب التخلص منها وهي شهواتنا وحبنا الشديد لهذا العالم الأرضي الفاني . إذ لا يستطيع التخلص من هذه السلاسل إلا ذلك الإنسان القادر على التغلب على شهواته وكبح جماح نفسه ، وكبح جماح النفس لا يكون إلا بأن يتغلب العقل على قوى الشهوة والحماسة (الغضب) ؛ فالنفس الإنسانية في رأيه ذات قوى ثلاث هي : قوة الشهوة التي تكون النفس الشهوانية ، وقوة الغضب والحماسة التي تكون النفس الغضبية ، وقوة العقل التي تكون النفس العاقلة ؛ وكل منا لديه هذه القوى الثلاث ، لكن بدرجات متفاوتة ، فإن تغلب العقل على قوى الشهوة والغضب كان الإنسان أميل إلى طريق الفلسفة وكان باستطاعته اكتشاف عالم الحقائق (عالم المثل) . وإن تغلبت القوة الغضبية كان الإنسان أميل إلى الشجاعة الفطرية فيصبح محاربا شجاعا ، وإن تغلبت قوة الشهوة فهو إنسان عادي بين عامة الناس الذين لا يتميزون بشيء ، لكن باستطاعتهم إن كافحوا شهواتهم وتغلبوا عليها في نفوسهم أن يرتقوا إلى طبقات أعلى فيصبحون من المحاربين أو من الفلاسفة .

ولما كان أفلاطون قد أقنعنا — من قبل — بأننا جميعا نعيش في عالم من الظنون ماعدا أولئك الذين يستطيعون فك قيودهم فيتعرفون على الحقيقة كاملة ؛ ولما كان

القادرون على ذلك فقط هم الفلاسفة ، ولما كان هؤلاء الفلاسفة هم من يعيشون وفقا لعقولهم ووفقا لما يتوصلون إليه من حقائق ، فإن هؤلاء بالطبع هم ما يجب أن يشكلوا رأس الدولة أى حكامها . فالحاكم عنده يجب أن يعرف ماهيات وحقائق الأشياء بما فيها ماهية العدالة والحكم الصالح ، وهم من يدركون الخير بالنسبة للدولة وللشعب . وإن سألناه عن كيف يتولى الفلاسفة الحكم وهم لا خبرة لهم فى شئون السياسة العملية ، لأجابنا ــ على لسان أحد المتحاورين فى محاورة « الجمهورية » ؛ متى جربنا أن يتولى الفلاسفة الحكم ولم يفلحوا !! إن الناس يتصورون خطأ أن الحاكم هو الخبير ــ فقط ــ بالأمور السياسية العملية ، وأساس الخطأ هنا أن ذلك الخبير يكون خبرته تلك من مواقف جزئية معينة ولا علم له بغير هذه المواقف فماذا يفعل لو واجهته مشكلة لم تمر فى خبرته من قبل ؟! إنه سيتصرف فيها بالقياس إلى خبراته السابقة ، وقد يقع الخطأ من سوء التقدير ، لأنه يقيس على مواقف جزئية .

ولكن الحاكم الفيلسوف الذى يدعو إليه أفلاطون يملك العلم النظرى الراسخ بكل شىء فيتصرف بالقياس إلى علمه السابق وهو غير معرض للخطأ لأنه ينظر إلى كل الأمور نظرة شاملة تراعى كافة الجوانب ؛ فهو ــ كما يقول أفلاطون فى محاورة « السياسى » ــ أشبه بالطبيب الذى يستطيع تشخيص المرض تشخيصا دقيقا وتقديم العلاج اللازم الذى يشفى المريض من مرضه رغم أنه لم يمر بخبرة هذا المرض ولم يعشه . وهكذا يكون الحاكم الفيلسوف بالنسبة لدولته ولشعبه فهو وحده القادر على معرفة مواطن الخلل فيها ، ومن ثم يستطيع التشخيص وتقديم العلاج المناسب .

ولا يفوتنا هنا أن ننوه بخطأ أفلاطون فى ذلك التشبيه ؛ لأن الأفراد فى الدولة ليسوا كالمرضى ؛ فالطبيب يتعامل مع أجساد مرضاه بينما الحاكم يتعامل مع شخصيات ونفوس وأهواء وعقول هؤلاء الأفراد ، وليس من السهل حصر كل هذه الأهواء والنزعات . فليس الأفراد فى الدولة كالأفراد فى قطيع من الغنم يتحكم فيهم الراعى لمجرد قيامه على رعايتهم المادية وحمايتهم من أى عدوان .

وعلى أى حال فقد كان أفلاطون يستهدف من وراء ذلك أن يتولى الحكم من هم أعلم بشئونه علماً نظرياً ولا تنقصهم به الخبرة العملية ؛ قد نص على ذلك فى « الجمهورية » حينما رأى ضرورة ألا يتولى الفلاسفة الحكم فى مدينته المثالية إلا بعد أن يقضوا فترة تدريب عملية بتولى المناصب الإدارية فى الدولة من سن الخامسة والثلاثين حتى سن الخمسين ، وذلك بعد المرور بالمراحل التعليمية المختلفة التى تبدأ من الصبا بتلقى التدريبات الرياضية وتعلم الآداب والأخلاق الرفيعة ثم يبدون فى المرحلة الثانية ، التى تبدأ من سن العشرين وحتى الثلاثين ، ويتعلمون خلالها العلوم الرياضية بعد فترة إعداد عسكرية من الثامنة عشرة حتى العشرين . ومن يجتاز هذه المراحل يصبح مؤهلا لتعلم الفلسفة والجدل ، وقادرا على معرفة الحقائق الثابتة للأشياء ، وهذه هى المرحلة الثالثة التى تبدأ من سن الثلاثين حتى الخامسة والثلاثين ، لتبدأ بعد ذلك هذه المرحلة من التدريب العلمى فى شئون السياسة . وبعد كل هذه المراحل التعليمية يكون هؤلاء الفلاسفة أهلا لحكم المدينة .

ومن هنا ، ندرك مدى مشقة هذا الطريق الطويل لبلوغ مرتبة الحكام عند أفلاطون ، فقد أراد أن يكون هؤلاء هم ضمان الخير للدولة وللشعب ، لأنهم لن يطمعوا فى ثروة ولن ينشغلوا بتحقيق نزوة . بل سيستهدفون ــ دائما ــ إسعاد مواطنيهم على أساس تحقيق مثال العدالة فى الدولة .

وهذه الصورة المثالية التى رسمها أفلاطون لما أسماه حكم الفلاسفة لا تنفصل عن تلك الصورة التى رسمها من خلال أسطورة الكهف ؛ فعلى ذلك الشخص الذى استطاع فك قيده ومن ثم استطاع رؤية الحقيقة أن يعود ليأخذ بيد أقرانه من أولئك المربوطين إلى جدار الكهف ، فيحاول فك قيودهم وتبصيرهم بالحقيقة ؛ فسبيل الإصلاح عنده إذن ، يبدأ من معرفة الحقيقة معرفة نظرية ثم بعد ذلك يمكننا الإفادة من هذه المعرفة فى حياتنا العملية . فما أشبه الفرق بين حكم الفيلسوف وحكم الخبير بالفرق بين رجل أراد إصلاح حركة المرور فى مدينة فوقف على أحد كباريها العلوية لينظر فى كيف ينساب المرور عبر الطرق الأمامية والجانبية التى يستطيع من موقعه هذا أن يدركها ، أو آخر أراد ذلك فصعد على أعلى ربوة فى المدينة ليستطيع تقدير الأمر بصورة أفضل ويقدم حلا أكثر سلاسة من سابقه ، وبين شخص آخر استطاع أن يركب طائرة ومنها استطاع رسم خريطة دقيقة لكل شوارع ودروب المدينة ، وعلى أساس ذلك قدم الحلول الشافية لكل أزمات المرور فيها . إن هذا الأخير هو الشبيه بالفيلسوف عند افلاطون ، فهو وحده صاحب النظرة الشاملة الذى يحل المشكلات الجزئية من خلال إدراك ماهيتها الكلية ، أى من خلال ربط المشكلة الجزئية بكافة ما يتفرع عنها وما يرتبط بها من مشكلات أخرى .

ولذلك كان إصراره الشديد على أن يتولى الفلاسفة الحكم فى مدينته المثالية فى « الجمهورية » . . وحتى حينما تنازل عن بعض آرائه السياسية الجزئية فى محاورة « السياسى » متجها شيئا ما نحو الواقعية لم يتنازل عن ذلك الحاكم « العالم » بفنون الحكم ؛ فالحاكم يجب أن يكون فيها عالما بفن السياسة الذى يهيمن على كل الفنون فى المدينة ؛ فهو الفن الشامل الذى يتحكم فى التربية والخطابة وقيادة الجيوش والاقتصاد والقضاء . فالحاكم هنا أشبه بالحائك الذى يكلف الغزالين والنساجين فى الدولة بأن يقدموا له الخيوط والأنسجة ، ثم يقوم هو بالجمع بين كل هذه الخيوط ، وعليه أن يوازن بينها وينسج منها أبهى حلة تظهر بها دولته .

وحينما انتهى فيلسوفنا فى « القوانين » وهى آخر كتاباته إلى نزعة واقعية واضحة وقرر أن يقدم البديل لتلك الدولة المثالية التى رسمها فى « الجمهورية » رأى أن يكون البديل للحاكم الفيلسوف فى « الجمهورية » أو ذلك الحاكم العالم فى « السياسى » ، هو الدولة التى يحكمها القانون (أو الدستور) ؛ فليس للحكام فيها سلطة تعديل القوانين التى سنها المشرعون أو تجديدها أو العبث بها أو الخروج عليها بأى شكل أيا كانت صورة الحكم فى هذه الدولة . فهذا الحكم الدستورى يعتمد على أن تكون السلطة العليا فى الدولة للدستور الذى يجب أن يحميه ما يسميه أفلاطون مجلس حراس الدستور . وكأنما أراد أن يُفهمنا أن هذا التعديل فى نظرياته السياسية لا يعنى التخلى عن المكانة السابقة للفلاسفة وللفلسفة فى المدينة ؛ فقدم هو بنفسه ما يجب أن يكون عليه الحال فى هذه الدولة ــ التالية فى الأفضلية لدولته المثالية الأولى ــ فسن مجموعة من القوانين المنظمة لكل شئونها ؛ فأصبح كل ما قدمه من تعديل هو العدول عن بعض الآراء الجزئية ــ دون التنازل عن الجوهر ــ مثل تنازله عن شيوعية الملكية والأسرة التى وردت فى « الجمهورية » حيث أقر بدلا منها مبدأ الملكية ولكنه قدم القوانين المنظمة لها فرأى أن توزع الثروة على جميع الأفراد على السواء بشرط ألا يمتلك أغنى الناس أكثر من أربعة أضعاف أقلهم ملكية . وعدل عن الشيوعية فى الأسرة وأقر نظام الزواج الفردى بشرط أن يراعى الأزواج مصلحة الدولة لا مصلحتهم الشخصية فقط . إذ يجب ــ مثلا ــ ألا يزيد عدد المواليد عما تتطلبه الدولة ، لأنه عليها حينذاك أن تتخذ أى إجراءات كإباحة الإجهاض والنفى والإعدام للمشوهين إن لزم ذلك لإعادة التناسب بين عدد الأفراد فى الدولة وبين ما تمتلكه من موارد . كما يمكن للدولة أن تستكمل عدد الأفراد من الخارج إذا حدث نقص فى المواليد حتى لا يختل ذلك التوازن . ولذلك فقد رأى أفلاطون ألا تتم مراسم الزواج إلا بعد إستشارة الدولة . كما رأى فرض عقوبات صارمة على من يبلغون سن الخامسة والثلاثين دون أن يتزوجوا وذلك للحفاظ على ما يجب أن يسود فيها من قيم وفضائل وتوازن .

كما طالب كذلك ــ فى دولة « القوانين » بفرض عقوبات شديدة على من يخرجون على نظام الدولة وقرر أن الجريمة الكبرى هى التى تكون ضد الدين فيها ، بعد أن طالب بأن يلقن الدين للناس جميعا ويكون هو الروح السائدة فى الدولة بكافة أجهزتها . وذلك من خلال نظام ثابت للتربية تشرف عليه الدولة أباح فيه دراسة الشعر والتمثيل بشرط أن تعرض مواردها على قلم مراقبة لا يسمح فيها بأى إسفاف .

ومن النظر فى هذه القوانين التى سنها أفلاطون نلاحظ أنه لم يتنازل عن نظريته السابقة تماما وإن كان قد عدل من بعض آرائه ، فالدولة المثالية فى « الجمهورية » ــ كما قال هو ــ لا يمكن أن تتحقق على يد الآلهة أو أبناء الآلهة . أما البشر فليس فى وسعهم أن يحققوا تلك الصورة المثلى بكافة معالمها ، ولذلك كان عليه أن ينزل إلى مستوى الواقع فيصور للناس طابع دولة فاضلة تراعى طبيعة النفس الإنسانية كما هى عليه فى هذا الواقع . ولذلك فإن الدولة المثالية فى « الجمهورية » ما تزال فى رأيه هى ذلك المثل الأعلى الذى على الناس أن يواصلوا السعى إلى تحقيقه بقدر استطاعتهم ، ويحاولوا محاذاته قدر طاقتهم الإنسانية ●



آسفة أرفض الطلاق.. آسف أرفض الفيلم

هانى الحلوانى



ليس بالغريب أن ترحب الأقلام بأنعام محمد على كمخرجة سينمائية كل هذا الترحيب الحماسى الرائع ، فالمترددون والمتعاملون مع هذا الذى ولد عملاقا يعلمون علم اليقين أن عدد المخرجين به لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة رغم أن عدد المعينين به على درجة مخرج وظيفيا يتجاوز المئات ومنهم تكثر الشكوى وبسببهم يتهم التليفزيون بالسطحية والبلاهة ، ولا جدال فى أن أنعام محمد على واحدة من هذه القلة القليلة ؛ فأعمالها السابقة تشهد لها بموهبة فائقة وحساسية رائعة وقدرة كبيرة على فهم طبيعة الفن ، ووظيفته فى إعادة تشكيل الواقع تشكيلاً يتسق مع فهم واع لمعطيات هذا الواقع السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

ثم كانت تجربتها الأخيرة ، فى سلسلة أعمالها ، والأولى فى اتجاهها الجديد فى التعامل مع الكاميرا السينمائية مصدر الترحيب ، خاصة أن عنوان الفيلم يوحى بأنه سيطرح قضية المرأة للمناقشة ، وهى القضية المثارة حاليا على كل المستويات الرسمية والشعبية ، والسبب الآخر لهذا الترحيب الحار بهذا الفيلم وبمخرجته أن كاتبة السيناريو والحوار هى إحدى الفنانات المشهود لهن بالجدية والالتزام كممثلة ، كما أن عملها الأول ككاتبة مع نفس المخرجة قد لاقى نجاحا طيبا وأعنى بها الفنانة نادية رشاد . ولكن .. يبدو أنه نتيجة لحماسهما البالغ فى الدفاع عن قضية المرأة قد سقطتا فى جحيم قادتهما إليه نواياهما الطيبة . لماذا ؟ .

بداية يحسب للمخرجة اختيارها لهذا الموضوع ليكون بداية سينمائية لها بصرف النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها فى وجهة النظر ، ولكن فى مجتمع نام كمصر نحن بحاجة إلى مناقشة قضايانا بصراحة ودون مواربة أو خوف ، والفيلم الجيد الواقعى هو ذلك الفيلم الذى يعبر عن حاضرنا ويمس واقعنا ويعبر عن هذا الواقع تعبيراً يتسم بالإخلاص والأمانة والحقيقة (وذلك من منظور أخلاقى لا من منظور فلسفى) . الإخلاص فى تعبير المخرج عما يشعر به وما يعتقده

ولعل هذا هو أحد الأسباب الأساسية التى حققت النجاح لأعمال مخرجة المجر مارتا ميساروش أو مخرجة كهيلما ساندورز ، فكلتاهما تناقش قضايا المرأة المجرية أو الألمانية بحرية وموضوعية وصدق ، إحساسا منهما بأنهما تناقشان قضاياهما الشخصية ، وتخلصان من القضية الشخصية إلى القضايا العامة كفيلم «ألمانيا الأم الشاحبة» لهيلما ساندورز . أما الأمانة فهى ما سبق أن تكلمنا عنها فى مقالات سابقة وأنها الصدق ـ كل الصدق ـ فى تقديم ما يحدث فى الواقع وتفاصيل هذا الواقع ، فعندما يقدم مازورسكى «امرأة غير متزوجة» نجد أن المخرج كان أمينا مع الواقع وهو يصور لنا العلاقات الأسرية الأمريكية وتفاصيل الحياة الأمريكية البسيطة كما يعرفها هو نفسه وكما يعيشها . وهذا لا يعنى أنه على المخرج أن يلتزم التزاماً حرفيا فوتوغرافيا بهذا الواقع ، وإنما يحق له «أن يستخرج من هذا الواقع أشياء جديدة ولكنه لا يغير ما هو موجود فى الواقع فعلاً» . (يستطيع القارىء أن يرجع إلى كتاب جورج لوكاتش دراسات فى الواقعية الأوروبية ، وإلى مقال الأب يول وارن عن «أسس التذوق فى السينما» فى مجلة السينما لمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع) . واستناداً إلى الإخلاص والأمانة يصبح الفيلم حقيقيا . فالفيلم الذى يتميز بالإخلاص (إحساس المخرج) وبالأمانة (الموضوع) فإنه يصبح حقيقيا بارتباط هذين العنصرين ببعضهما البعض ، لأن الحقيقة ما هى إلا الفن ، وما وجدت السينما إلا لكى تزيد من ارتباط الإنسان بحقيقة وضعه وواقعية حياته ، وأى انفصال بين الإخلاص والأمانة إنما هو فى حقيقة الأمر فصل تعسفى بين الشكل والمضمون ، وبذلك يفقد الفيلم جوهره كفن .

وفى «آسفه أرفض الطلاق» يتحقق هذا الفصل التعسفى رغم الإجادة الحرفية فى استخدام الكاميرا السينمائية من المخرجة إنعام محمد علي إجادة تتفوق بها على كثير ممن قضوا سنوات طوالاً يقدمون صوراً متحركة علي شريط سينمائى ، والأمثلة على ذلك كثيرة وجيدة جداً على المستوى السينمائى ، كمشهد انتظار منى «ميرفت أمين» لوصول زوجها عصام «حسين فهمى» ليحتفلا معاً بعيد زواجهما السابع ، ومشهد ذهاب منى إلى شقة عصام القديمة والمواجهة التى تتم بينهما ، بل أن إنعام محمد على ونادية رشاد تستطيعان بإحساس أنثوى خالص أن تقدما لنا بعض التفصيلات الذكية والموحية التى يمكن أن تغيب عن ذهن كثير من المخرجين الرجال كتلقائية منى فى البدء فى محاولة ترتيب مائدة الطعام المضطربة فى شقة الزوج القديمة ، وتجاور بيجامة الزوج وقميص نوم الزوجة على فراش الزوجية ليلة الاحتفال بعيد الزواج ، وسحق عصام لقميص نومها ـ بعد أن قرر أن يهجرها ـ بحقيبة ملابسه ، وغيرها من تفاصيل أنثوية شديدة الذكاء .

.. ولكن . . .

كل هذه الإجادة الحرفية ، وهذه التفاصيل الذكية الموحية لا تزيد عن مجرد كونها زينة جميلة هشة لقطعة



● أرفض الطلاق .. بين عصر الحريم والنزوع إلى التمرد

من الجانو الحامض ، ذلك لأن بناء الفيلم والطرح الموضوعى له اتخذ مساراً مغلوطاً على كل المستويات ، وإلا فأين توجد هذه المرأة المتعلمة التى تستعطف زوجها فى الرجوع إليها كل هذا الاستعطاف حتى اللجوء إلى القضاء بادعاء أنه لم يستأذنها قبل أن يطلقها ؟ فهذا هو محور الفيلم وقضيته الأساسية . وملاحظاتنا عليها تتلخص فى الآتى :

١ – إن هذه الحالة التى يعرضها الفيلم إنما هى حالة خاصة شديدة الخصوصية تكاد تنحصر فى حالة منى بطلة الفيلم فقط ولا يوجد لها نظير فى الواقع العملى والفعلى على الإطلاق .

٢ – إن منى تنازلت عن الكثير من حرياتها المدنية من قبل ، بداية من تنازلها عن حقها فى ممارسة العمل ، وعاشت بإرادتها الحرة كأى امرأة من عصر الحريم الذى يندد به الفيلم .

٣ – إن منى اتخذت موقفا سلبيا وشديد التخاذل منذ وقوع الطلاق وحتى نهاية الفيلم ، تمثل هذا التخاذل والضعف فى مرضها ورفضها اللجوء إلى القضاء إلا بإكراه من صديقتها الأستاذة الجامعية ، واستجدائها المخجل لزوجها بالرجوع إليها ، حتى ذهابها إلى بيته القديم لتطالبه بالرجوع إليها .

٤ – إن أخذ رأى المرأة فى زواجها لا يعنى ضرورة أخذ موافقتها على الطلاق ــ فهذا حق قرره الله والشرع الإسلامى للزوج منفرداً دون حاجة إلى أخذ موافقة الزوجة ــ ورغم ذلك ذهب إليها عصام وأخبرها برغبته فى الطلاق . . ومن خلال منطق الفيلم نفسه . . ماذا كان يستطيع عصام أن يفعل أكثر من ذلك ؟! أليس هذا ما طالبت به فى قضيتها هى وصديقتها الأستاذة القانونية ؟!!!

وإذا افترضنا أن الفيلم يضع منى كممثلة لعقلية عصر الحريم فى مقابل هناء «نادية رشاد» أستاذة القانون ذات العقلية الثورية المتمردة ، فإن هذه الشخصية القانونية الثائرة تورطت فى عدة أخطاء قانونية وفقهية كنت أربأ بنادية رشاد ككاتبة للسيناريو أن تتورط فيها ، مثل كتابتها عريضة دعواها على مطبوعات زوجها المحامى ، واستغلالها لاسمه فى قضية ضد أحد موكليه رغم علمها أن عصام موكل فى مكتب زوجها رشيد «مجدى وهبه» ، وهو خطأ قانونى فاحش لا يتورط فى مثله طالب بكلية الحقوق لا أستاذة للقانون .

إن أستاذة القانون تخطىء فى أمور فقهية أخطاء فاحشة ، كقولها فى سلسلة محاضراتها إن الفاروق عمر بن الخطاب قد حرم زواج المتعة حفاظا منه على كرامة المرأة وإنه بذلك فتح باب الاجتهاد . وواقع الأمر أن الفاروق عمر لم يجتهد إلا فى مسألة المواريث بعد وفاة



● ميرفت أمين ــ حالة شديدة الخصوصية

الرسول ﷺ ، وأنه عندما أراد أن يشرع قانونا أو بتعبير أدق قاعدة فقهية تحد من المغالاة فى المهور عارضته إحدى النساء مستشهدة بالآية الكريمة « . . . وقد آتيتم إحداهن قنطاراً» فتراجع فوراً عن قراره قائلا قولته المشهورة : «أصابت امرأة وأخطأ عمر» . أما مسألة زواج المتعة التى أشارت الأستاذة الجامعية إلى أنه قد حرمه ، فواقع الأمر وكما يثبت الإمام أبو زهرة فى موسوعته للأحوال الشخصية (ص ٥٣) أنه قد «ثبت ثبوتا قاطعاً أن النبى ﷺ نهى عنها» . . وثبت ذلك بطريقة تبلغ حد التواتر ، فقد أثر عنه أنه نهى عنها (زواج المتعة) ست مرات فى مناسبات ليؤكد النسخ والإلغاء» . فكيف يحرم سيدنا عمر بن الخطاب ما حرمه رسول الله ﷺ من قبل . . . ؟

وأستاذة القانون تقترح ما نصه «وليه ما يخلوش فى الحالة دى محكمين ذى الشرع ما قال» والقانون بالفعل يقرر مبدأ التحكيم استناداً إلى قول الله تعالى :

«وإن خفتم شقاق بينهما فابعثوا حكماً من أهله وحكماً من أهلها إن يريدا إصلاحا يوفق الله بينهما إن الله كان عليما خبيراً» .

ويثبت الأستاذ معوض عبد التواب فى «الوسيط فى شرح قوانين الأحوال الشخصية» (ص ١٩٦ وما يليها) أن قضاء النقض قد استقر على أن نص المادة السادسة المرسوم بقانون رقم ٢٥ لسنة ١٩٥٩ والقوانين المعدلة له يوجب اتخاذ اجراءات التحكيم عندما تطلب الزوجة التفريق بعد سبق رفض طلبها مرة أولى للعجز عن إثبات الغدر ، فإذا «لم يثبت للمرة الثانية ما تشكو منه كان على القاضى أن يعين الحكمين» . هذا إذا عجز القاضى نفسه عن التوفيق بين الزوجين ، يقوم المحكمان بتقديم تقرير للمحكمة يثبتان فيه إن كان الخطأ من جانب الزوجة أو من جانب الزوج أو كان خطأ مشتركا بينهما . وللمرة الثانية يطالب الفيلم بتطبيق ما هو قائم بالفعل .

أما المضحك حقا فهو ادعاء أستاذة القانون أنها ستؤسس دعواها على أن عصام أوقع الطلاق وهو فاقد لأهليته كالمكره والمعتوه مثلا وذلك لأنه طلق صديقتها تحت ضغط نفسى عنيف هو حبه القديم لجارته (سوسن بدر) وبذلك يصبح مثله مثل المعتوه . وطبعا مثل هذا التفكير من أستاذة القانون لا يزيد عن مجرد الهذيان ، لأنه فى مثل هذه الحالة أباح القانون للزوج الادعاء بأنه كان مكرهاً للرجوع فى قرار الطلاق ، وبعبارة أخرى فهذا الادعاء مقرر لمصلحة الزوج باعتبار أن شرع الله ــ بصرف النظر عن أية قوانين يمكن أن تصدر فى غيبة البرلمان وقبل عودته للانعقاد بساعات ــ وشرع الله بنصوص آيات الكتاب الكريم والسنة المشرفة جعلت الطلاق حقا مقرراً للزوج منفرداً وقيدته بظروف كثيرة مشددة حتى لا يكون لعبة فى يد كل عابث .

ومن جهة ثانية عمد الفيلم ــ مع سبق الإصرار والترصد ــ إلى تشويه صورة الزوج (الرجل عموما) بتصويره شابا انتهازيا سعى إلى الزواج من ابنة صاحب المستشفى الذى يعمل به حتى استطاع أن يثبت أقدامه فى مجال مهنته ، ثم بدأ يسعى للتحرر من قيودها وسيطرتها عليه حتى ولو كانت هذه القيود قيوداً حريرية ليعود إلى حبه القديم الذى ضيعه بسبب فقره وفقرها وباع كل منها (عصام وسوسن) نفسه لمن استطاع أن يدفع الثمن .

ألم أقل إن نوايا كاتبة السيناريو والمخرجة الحسنة قد دفعت بها إلى قاع الجحيم ؟ ورغم ذلك لا يسعنا إلا الترحيب ــ والترحيب الصادق الحار ــ بنادية رشاد ككاتبة للسيناريو والتهنئة الحارة لإنعام محمد على كمخرجة سينمائية راسخة القدم رغم أنها تجربتها الأولى وراء الكاميرا السينمائية ، لكنى وكما صرخت بطلتها منى «آسفه أرفض الطلاق» فإنى أصرخ ويصرخ معى كل من شاهد الفيلم من جمهور الرجال والنساء . . «آسف . . أرفض الفيلم» ●

لغة النص ولغة اللاشعور

د . سمير حجازى

إذا كـان اللقاء بـين النقد الأدبى وعلم الاجتمـاع قد تحقق عـلى يـد لـوسيـان جولدمان فإن التلاقى بين النقد الأدبى والتحليـل النفسى ، قد تحقق عـلى يد شارل مورون . ففى عـام ١٩٤١ استطاع أن يجـرى دراسة هامة على الشاعر الفرنسى «مالارميه» ونشر فى عام ١٩٥٧ دراسة أخرى عن الشاعـر «راسين» تحت عنوان «اللا شعور فى آثار راسين» . وفى عام ١٩٦٢ نشر دراسة ثالثة تسمى «من الاستعارات إلى الأسطورة الشخصية» ثم ختم جهوده بعدة محاولات هامة . نذكر من بينها مؤلفه الموسوم «النقد النفسى للفن الكوميدى» عام ١٩٦٤ ، ومؤلفه الأخير عن «فيدر» عام ١٩٦٨ .

ويعتبر عدد كبير من منظرى النقد الأدبى المعاصر أن دراسات مورون مساهمة قيمة فى مضمار النقد الأدبى من جهة والتحليل النفسى من جهة أخرى . فقد اتجهت دراسته منذ البـداية نحـو تعميق فهمنا لـدور مخبآت اللا شعور فى الآثار الأدبية . فألقت الضوء عـلى دلالة اللا وعى عند الكاتب ودلالته فى نصوصه الفنية .

وقد تجلت قيمة أعمال مورون حين ظهر له كتابه عن الاستعارات والأسطورة الشخصيـة ــ وقيمة مـورون النقدية قد ظهرت قبل ظهور مؤلفه هذا . وإن كان من المؤكـد أن أصـداء نشـر الكتـاب فى مجـال التحليـل النفسى ، ومجال الدراسة النقدية قد عمـل على ذيـع صيت مورون ، فقد فطن النقاد والمحللون النفسيون إلى أعماله التى تعد بحق بمثابة مساهمة جديدة فى مجال النقد النفسى نظراً تدعو إلى ارتياد عالم الأثر باعتبـاره ظاهرة فنية لغوية لا وثيقة معرفية . وهذه الدعوة تجعل مورون ينضم إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الأدبى المعاصر .

ومورون ليس محللاً نفسياً ، وهو نفسه يؤكد ذلك ، ويرى أنه ليس أكثر من ناقد أدبى قد أخذ على عاتقه التزام حدود مبحثه الجمالى إلا أنه قد حرص على دعوة الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبيـة والتنقيب فى مخبآت النفس الـلا شعـوريـة للمبـدع عن طـريق شبكـة الاستعـارات والصـور البـلاغيـة المضمـرة فى النص الأدبى .

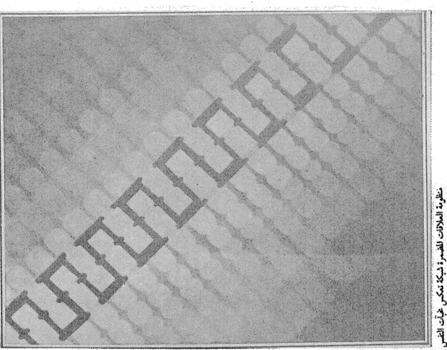
وحين دعى إلى ذلك فإنه كان يريد بذلك أن يحمل على اتباع فرويد الذين قاموا بدراسة المعانى اللا شعورية فى الآثار الأدبية وجنـوا على المعنى وعـلى وحدة الأثـر وتماسكه .

ولا شك أن المتتبع لدراسة مورون سيلاحظ أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلا شكليا ولغويا ، فضلاً عن أنه لم يقف عند تحليله تحليلا نفسياً . بل هو مضى إلى صميم النقد الأدبى والتحليل النفسى من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما والعمـل على مـواجهة النقـد النفسى مواجهة جديدة ، مع العنايـة بالتسـاؤ ل عن طبيعة العلاقـة بين جـوانب النفس اللا شعـورية من جهة ، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى ، ذلك على ضوء الأسس والمفـاهيم المتبعة فى مجـال التحليل النفسى والنقد الأدبى فى وقت معاً .

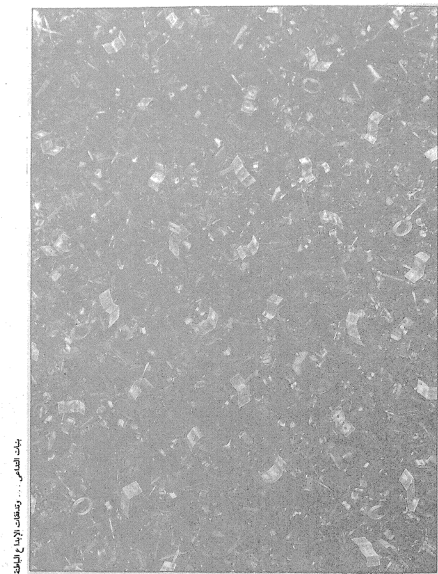
ولعل هذا هو السبب فى أن مورون يعارض الاتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة ، خصوصاً لدى كل من : أدموندو لسون ، وهربرت ريد وغيرهما . والواقع أن ما يأخذه مورون على هؤلاء ، أنهم قد شوهوا حقيقة الأثر الأدبى وتنكروا للجوهر الذى ينهض عليه ، حينما جعلوا منه مجرد وثيقه معرفية نفسية فى حين أنه لا شأن للنقد الأدبى بالبحث عن الوثيقـة المعرفيـة فى الأثر الأدبى . فربط النظرية الفرويدية بـالأدب دون مراعـاة صميم جوهره ، لم يكن من شأنه سـوى إغفال مشكلة لغتـه الفنية التى تعد جوهرية للمبدع معاً ، لهذا كان مورون يرى أنه من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية بدلا من الاقتصـاد على قـراءة أجزائـه قراءة معـرفية سـطحيـة مبتذلة ، مؤكدا أن هؤلاء قد أهملوا بعدا أساسيا من أبعاد الأثر الأدبى ، ألا وهو لغته الفنية .

إذا تأملنا الآن جوهر دعوة مورون القائلة بضرورة العـودة إلى لغة النص الفنيـة ألفينـا أن مـورون ــ فى الحقيقة ــ لا يريـد تقديم تفسـير جديـد للعلاقـة بين اللا شعور المبدع ، ولغة النص الفنية ، بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللا شعور المبدع ، باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقاً . ومعنى ذلك أن العـودة إلى لغة النص الأدبى هى رجوع إلى ذلك المجال الذى أهمل من قبل .

والواقع أن مورون حين يجعل من الرجوع إلى لغة النص الأدبى مجرد عودة إلى الجوهر فإنما يفسر الأثر الأدبى على أنه لغة فنية تعبر عن مخبآت اللا شعور والشعور عند المبدع ، ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال : «على النـاقد أن ينتقل من شبكة الاستعـارات إلى المـركب (العقدة)» . وهو يعنى بذلك أن الأساسى والجوهرى فى



منظومة العلاقات المضمرة شبكة تعكس مخبآت النفس



بنيات التداعى ... وتدفقات الإبداع الباطنة

اللغة النية للنص التى تتكون من إطار المبدع الثقافى من جهة وعالم اللا شعور من جهة أخرى .

ومورون يرى أنـه من الخطأ أن يتصور الناقد أو الباحث أن المعنى الكامن فى النص يبدو قائماً فى «المعنى المقروء» أى المعنى الحقيقى . ولكن فى الواقع أنه لا يوجد فى القصيدة ولا فى الإنسان مستوى واحد للحقيقة . إنما هناك مستويات متعددة ، ولكنها مترابطة فيما بينها ترابطاً وثيقاً ، وعلى الناقد أن يقيم تآلفا بين مضمونى (القصيدة أو القصة مثلا) الكامن والظاهر وألا يعتبر المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الكامن ، نظراً لأن جوانب النفس اللا شعورية ليست هى المنبع الوحيد للإبداع الفنى ، هذا رغم إنها مرتبطة بابداع (القصة أو القصيدة مثلا) وتغذيها وتحاول أن تأسرها ولكن ذلك كله لا يعد عملية الإلهام الشعرى ، لأن هناك عناصر واعية تتدخل بصورة معينة فى تشكيل عملية الإبداع . فآليات اللا شعور تمثل صوتا فى خلق القصة أو القصيدة . وهذا الصوت يمكن تمييزه عن الصوت الآخر عن طريق الاستعانة بالتحليل النفسى .

والمتتبع لبحوث مورون يلاحظ أنه لم يقتصر فى آثاره على طرح بعض المشكلات الجزئية المرتبطة بطبيعة الصلة بين بنيات النص الأدبى وشخصية صاحبه . فهو لم يقف عند حد إعادة صياغة لبعض المفاهيم النفسية الأدبية ، بل هو قد مضى كما ألمحنا سابقا ــ إلى صميم «ما هية» الصلة النفسية الأدبية من أجل العمل على تأسيس هذه الصلة على ضوء مفاهيم النقد الأدبى وعلم النفس فى وقت معاً . ذلك مع العناية بإبراز العناصر وبنيات التداعى والدفقات الوجدانية اللا إرادية للوصول إلى ما يسميه مورون بـ «الأسطوره الشخصية» للكاتب التى تبدو فى الأثر الأدبى على نحو غير شعورى تحت ضغط على الجانب الغير مشعور به عند الكاتب أو المبدع فى لحظات إبداعه .

وفى هذا الصدد يوضح لنا مورون ما يقصده «بالأسطورة الشخصية» . فيقول «إنها ليست مظهراً من مظاهر العصاب الشخصى ، ولكنها تبدو فى صورة تدفقات مستمرة فى باطن الفرد المبدع . فهى عملية نفسية متصلة بالعالم الخيالى للمبدع وبدفعات إبداعه .

والأسطورة الشخصية فى رأى مورون ليست عملية نفسية منفصلة عن المجال الاجتماعى ، فهذا الأخير يساهم فى تشكيلها وفى تكوينها بصورة معينة خاصة فى المراحل اللاحقة للطفولة . ويمكن للناقد أو الباحث أن يصل إلى هذه المرحلة عن طريق استنباط الدلالة الخاصة من النص ، ومحاولة الوقوف بوجه خاص على الاستعارات والكنايات المضمرة فى ثناياه ، باعتباره تعبيرا رمزياً يصور مخبآت اللا شعور للمبدع .

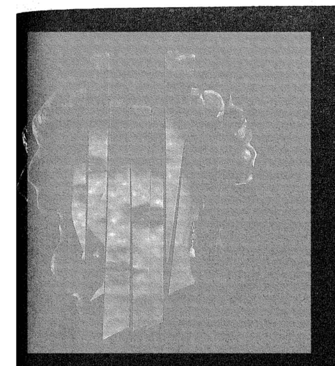
ومن الجلى أن الاستعارات والكنايات المضمرة فى النص لا تكون من أصل لا شعورى بحت . لأن هذا الأصل اللا شعورى يبدو كنموذج بدائى يظهر فيه الشعور بصورة من الصور . فالكنايات والاستعارات إذن ، تتضمن فى ثناياها عناصر شعورية وأخرى لا شعورية . وقد طبق مورون منهجه هذا على عدد من الشعراء من بينهم «بودلير» و «راسين» ، و «مالارميه» ومن هنا نستطيع أن نفهم معارضته لأصحاب التحليل النفسى الذين أطلقوا العنان للبحث فى الرموز الجنسية بصورة كانت تعتدى على المعنى وعلى وحدة الأثر .

فمورون يعتبر الأثر كأنه بنيات لغوية تضم فى ثناياها صورا بلاغية تعبر عن الشخصية فى جانبها الغير مشعور به . وهذا يعنى أنه ينظر إلى اللا شعور لا باعتباره مصدر للحقائق والصور البدائية القديمة ، وإنما باعتباره منطقة خاصة تتميز بالقدرة على التعبير اللغوى .

وإذا كان مورون قد شاء أن يكشف عن أهمية النص فى التعبير عن حقيقة اللا شعور ، فذلك لأنه قد فهم أن هذه الحقيقة تتمثل فى فهم لغة الأثر الأدبى .

ولو أننا تساءلنا الآن عن الأهمية الخاصة التى يتمتع بها النص بالقياس لمبدعه لأجابنا مورون معتمدا فى ذلك على تفسيره الخاص للكشف عن التداعى فى ثنايا بنيات الأثر الأدبى . فالدفقات الوجدانية تدفع إلى آليات اللا شعور نمطا من الصور والتخيلات التى تلتحم باللغة وبأجزاء النص ، وتخلق تآلفاً مشتركاً يسميه مورون ــ كما ألمحنا سابقا ــ بالأسطورة الشخصية .

فالربط بين اللغة والنص من جهة وآليات اللا شعور من جهة أخرى تعد حجر الزاوية فى النقد النفسى . فهو لا يريد للتحليل النفسى أن يهمل لغة النص باعتباره العنصر الذى يخلع على أثر المبدع كل ما له من معنى أو دلالة . فجانب النفس اللا شعورية تعد جزءاً لا يتجزأ من لغة النص . وهى لغة الذات الفردية التى تسعى إلى التواصل بينها وبين الذوات الأخرى بصورة معينة ●



قصيدة فى أكتوبر

شعر مترجم

ديلان توماس
ترجمة دسوقى فهمى

معِّرجاً إلى السماء ، كان عامى الثلاثون
يتناهى إلى سمعى وقد تيقَّظ من الميناء ، من الغابة المجاورة
من المحار فى البِرَك
ومن الشاطىء الذى يتعبده « مالك الحزين »
يومىء الصباح بابتهال المياه
ودعاء النورس والغراب
وارتطام القوارب المبحرة بالحائط المنسوج شبكة صيد
لأصنع قدمى
لحظتها
فى المدينة النائمة ما تزال وأتأهب
لقد بدأ عيد ميلادى بالمياه ،
العصافير ، وطيور الأشجار المجنحة
تُطيِّر اسمى فوق المزارع والخيول البيضاء
ونهضت أنا
فى خريف مطير
سرت فوق متن شؤبوب يتألف من أيامى كلها
وغاص المد العالى وطائر البلشون
عندما سرت فى الطريق
فوق التخم
وأغلقت بوابات المدينة
بينما المدينة تستيقظ
ويتدحرج مِلْء ربيع من القُبَّرات
على هيئة سحابة ، وأدغال جانبى الطريق

قد أُترعت بالشحارير
الصادحة
وشمس أكتوبر
صيفية
فوق كتف التل ،
كانت أجواء ها هنا صحوة ، ومغنون عذاب
عندما جاء الصباح فجأة إلى حيث كنت أتجول
واستمع إلى الريح
التى يقطر منها المطر تهب باردة فى الغابة
بعيدا هناك . . تحتى .

* * *

المطر الشاحب فوق الميناء المتضائل
وفوق الكنيسة التى فى حجم القوقعة
وقد بلّلها ماء البحر
بقرونها وسط الضباب
وقلعتها بُنية بلون البوم
لكن كل حدائق
الربيع والصيف كانت تزدهر فى الحكايات السامقة
فيما وراء التخم وتحت السحابة التى تمتلىء قبرات .
هناك أمكننى أن يدهشنى
عيد ميلادى
بعيداً ، لكن الطقس استدار دورة .

استدار مبتعداً عن البلدة المبتهجة
واستدار هابطاً ذلك الجو الآخر والسماء
المتحولة الزرقاء
فاضت مرة أخرى أعجوبة صيف
بتفاحات
وحبات كمثرى وزبيب أحمر
وتبدى لى واضحا فى ذلك الدوران صباحات
طفل منسية عندما سار برفقة أمه عَبْر
أمثولات
ضوء الشمس
وأساطير الخمائل الخضراء
وحقول الطفولة التى روت حكايتها مرتين
حتى لقد أحرقت دموعه خدَّىَ
وانتفض قلبه فى صدرى
تلك كانت هى الغابات والنهر والبحر
حيث همس صبى
فى صيف الموتى المرهف السمع
بسر بهجته
إلى الأشجار وإلى الأحجار .
وأسماك المد
إلى السر الغامض
الذى تغنى حيّاً ما يزال
فى المياه وفى الطيور الصدَّاحة .
وهناك أمكنني أن يدهشنى
يوم عيد ميلادى
لكن الطقس استدار على نفسه
وتغنت بهجة الطفل الذى طال مواته ،
بهجته الحقة تغنّت محترقة فى الشمس .

* * *

كان عامى الثلاثون معرِّجا إلى السماء
قد توقف عندئذ هناك فى ظهيرة الصيف
وإن استلقت المدينة تحته مورقة بدماء أكتوبر
آه ، عسى صدق قلبى
أن يبقى أغنية تتغنى
فوق هذا التل العالى عند منحنى عامٍ
يستدير ●



كثير من المسلمات قد بدأت تتهاوى أمام هذا التقدم العلمي والتقنى المعاصر ، ولم تبتعد العقول البشرية التى تقود هذا التقدم عن نفسها ، فبدأت تفكر فى إعادة ترتيب أوضاع البشر ، ليس فيما يفعلون فى عالمهم ، ولكن فى كيفية قدومهم إلى هذا العالم . والتحكم فى كونهم عباقرة أم غير ذلك .

وعلم هندسة الوراثة ، رغم أنه مازال فى بداية الطريق ، إلاّ أننا نعرف مقدماً أن أول الغيث قطرة .

● القاهرة ●

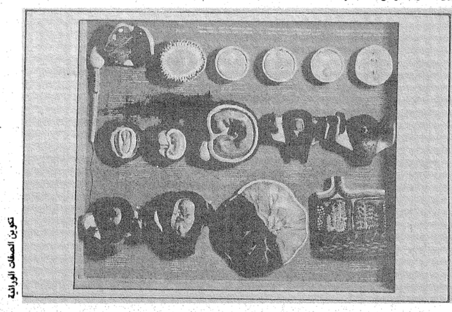
هندسة الوراثة والعبقرية

يوسف ميخائيل أسعد

كانت الوراثة ــ إلى عهد قريب جداً ــ منطقة محرمة أو مجالاً مبهماً غامضاً لا يستطيع أحد الاقتراب منه والتأثير فيه أو تغيير ملمح واحد من ملامحه . ولقد ظل هذا المجال لغزاً من الألغاز التى لا تقبل حتى مجرد التفسير حتى قام جريجور مندل (١٨٢٢ - ١٨٨٤) ، بإجراء التجارب على النباتات والحيوانات وخلص إلى أن الوراثة تخضع لقوانين محددة ولا تسير اعتباطاً . بيد أن القيام بتفسير الظاهرة شىء ، والتدخل فى مقومات الشىء المدروس شىء آخر .

على أن ثورة علمية تكنولوجية جديدة قد اندلعت فى النصف الثانى من هذا القرن عندما بدأ العلماء فى التدخل بالتأثير والتعديل والتغيير فى المقومات الوراثية ذاتها . فلم تعد المسألة مجرد ملاحظة ودراسة للظواهر أو مجرد الكشف عن خبايا الوراثة ، بل تعدت هذا النطاق إلى ما هو أخطر من ذلك بكثير . لقد تدفقت التجارب المتلاحقة التى يتم التأثير بمقتضاها فى الكروموزومات التى تحمل الجينات (الإرثات) . وطبيعى أن تتسع رقعة المعلومات المتعلقة بخصائص الجينات المتباينة ، فعرف تخصص كل جينة . وبعُد هذه المعرفة المسهبة والدقيقة لخصائص الجينات ، ظُهرت تكنولوجيا جديدة فى مجال الوراثة أطلق عليها اسم « هندسة الوراثة » .

والمقصود بهندسة الوراثة التحكم فى الجينات الموجودة بالخلايا ، سواء كان التحكم باستبعاد جينات رديئة ، أم بإضافة جينات جيدة منقولة من كروموزومات خلايا أخرى موجودة بكائن حى آخر . ولقد أمكن الامتداد بهندسة الوراثة إلى أبعاد تدعو إلى الدهشة وتثير العجب . فلقد أمكن تخليق نوعيات جديدة من الثمار تجمع فى مقوماتها خصائص نوعين أو أكثر منها . وكذا أمكن إضافة جينات نمو إلى بعض الكروموزومات فصارت الأشياء الصغيرة كبيرة . ومعنى هذا أن هندسة الوراثة ستفضى إلى نتائج تتعلق بالكم والكيف معاً .



تكوين الصفات الوراثية

ولا شك أن التجارب المعملية تبدأ على النباتات فالحيوانات ، ثم أخيراً تخضع الإنسان للتجريب . فهل سيحاول العلماء التخطيط لتخليق إنسان جديد عن طريق التحكم فى جينات الكروموزومات ؟ إننا نرجح ذلك مستندين إلى الأسباب الآتية :

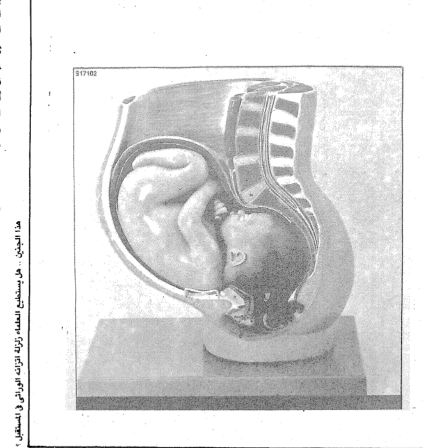
أولاً ــ فى ضوء ما سبق حدوثه من تجارب على الإنسان وبخاصة أطفال الأنابيب والحفاظ على الأجنة لعدة سنوات بالثلاجات ، فإننا لا نقول بدعاً إذا ما زعمنا أن التجارب على الإنسان سوف تستمر وتتزايد وتتعقد .

ثانياً ــ إننا نعتقد أن هيبة الإنسان باعتباره إنساناً ، وتقديسه ورفع مستواه على سائر الكائنات الحية قد تزلزلت ، وهى آخذة فى التزلزل أكثر فأكثر ، وذلك لعدة عوامل من أهمها : ظهور نظريات التطور المتباينة والتى وإن دحض بعضها أو عدل ، فإنها كإطار عام للتفسير ما تزال تلقى قبولاً فى معظم الأوساط العلمية . ناهيك عن أن الانفجار السكانى من جهة ، وذيوع الآلية الإلكترونية من جهة أخرى بحيث لم تعد هناك حاجة إلى معظم القادرين على العمل ، وبالتالى انتشار البطالة أو البطالة المقنعة على نطاق واسع ، قد أديا إلى التقليل من قيمة الإنسان ، بل أديا إلى احتقاره والدعوة إلى التخفف من قوة الانفجار السكانى بوسائل منع الحمل من جهة ، وانتشار الدعوة إلى إباحة الإجهاض من جهة ثانية ، وإباحة وسائل الموت الرحيم بالنسبة للمصابين بالأمراض المستعصية من جهة ثالثة .

ثالثاً ــ هناك كثير من أصحاب الرأى بدءا بفرانسيس جالتون (١٨٢٢ - ١٩١١) ، ينادون بضرورة تطبيق وسائل تحسين النسل Eugenics ، قد أخذوا ينادون بضرورة التدخل فى العوامل الوراثية لهدفين أساسيين .

الأول : عدم السماح بولادة ضعاف العقل أو مشوهى الخلقة ، والثانى : إنجاب أجيال جديدة مرتفعة الذكاء وصاحبة مواهب فذة .

رابعاً ــ إن المستويات العليا من الحضارة وبخاصة بعد ظهور الكومبيوتر وغيره من وسائل ، عملت على توفير الكثير من الجهود العقلية والمعلومات المحفوظة التى تتطلب اليوم ضرورة ظهور طبقة من الناس الأذكياء



هذا الجنين .. هل يستطيع العلماء زلزلة اتزانه الوراثى فى المستقبل ؟

جداً يتسنى لهم مواصلة التقدم بالآفاق المعرفية إلى مستويات أعلى من المستويات التى بلغها الكومبيوتر . وبتعبير آخر بزوغ الحاجة الملحة للسيطرة على تلك الآلات بحيث لا تظل متفوقة على المستوى العقلى للإنسان الحالى .

خامساً ــ لابد من نُقْلة جديدة للبشرية وقد وصلت إلى قمة الحضارة الحالية ، بحيث صار من الضرورى الولوج من باب حضارة تالية أعلى مرتبة من الحضارة الحالية . ولعل الحضارة التالية هى حضارة إنسان الكواكب الخارجية بعد أن ظلت حدود حضارته الحالية تقف عند كوكب الأرض فحسب . وإنسان الكواكب لابد أن يكون من نوعية جديدة لا تتأتى إلا عن طريق الهندسة الوراثية وفنونها التى سوف تبستمر فى التقدم والتعقد .

على أن تطبيق فنون هندسة الوراثة بصدد الإنسان بقصد الحصول على نوعية جديدة من الناس هم العباقرة ، لا يلقى الترحاب المطلق من الجميع ، بل إن أصواتاً عالية تدوي محذرة من مغبة تطبيق هندسة الوراثة على الإنسان بُداءة ، ومحاولة تخليق كائنات إنسانية جديدة عبقرية . وقد استندت تلك الأصوات المعترضة إلى الحجج التالية :

أولا ــ إن إخضاع الإنسان لفنون هندسة الوراثة ينزل بمستواه إلى مستوى فئران التجارب . والإنسان كائن مقدس فى نظر كثير من أصحاب الرأى والعقيدة . فكيف نعبث بالإنسان ونتدخل فى أخص مقوماته ؟ أليس فى ذلك التدخل هدم أو على الأقل مساس بالقيم الدينية ؟ ألا يعتبر مثل ذلك التعديل فى الجينات تعديلا لما رسمته العناية الإلهية ؟ . . لا شك أن الغالبية العظمى من رجال الدين ــ إن لم يكن جميع رجال الدين وجميع الغيورين على المقدسات الدينية ــ ينظرون بتوجس شديد إلى جميع التجارب التى تجرى حالياً والتى ستجرى فى المستقبل على الإنسان حتى ولو كان القصد من ورائها الارتفاع بمستواه العقلى أو تجنب إنجاب كائنات إنسانية ناقصة الذكاء أو شائهة الخلقة أو متخلفة النمو .

ثانياً ــ لقد ثبت من التدخلات السابقة فى المقومات الطبيعية أنها تفقد الطبيعة ما أطلق عليه اسم « الاتزان الطبيعى أو البيئى » . والخوف كل الخوف من أن يؤدى الأخذ بفنون هندسة الوراثة إلى زلزلة « الاتزان الوراثى » بالنسبة للإنسان . ذلك أن الارتفاع الشديد بالذكاء لا يتواكب حتماً مع ما عليه حال الجوانب الأخرى من الشخصية الإنسانية ، ومن ثم يحدث التصدع فى القوام الإنسانى ويفقد اتزانه الوراثى .

ثالثاً ــ هناك توزيع هارمونى منسجم ومتوازن بالنسبة لمعدلات الذكاء البشرى . فماذا يكون حال البشرية إذا فقد ذلك التوزيع هارمونيته وانسجامه وتوازنه ؟ افترض أنك قلبت الهرم الموجود حالياً والذى تتشكل قاعدته من الناس العاديين ، ثم يأتى الأعلى ذكاء فى الدرج التالى ، ويقع العباقرة وهم ندرة نادرة تقدر بواحد من بين كل مليون شخص فى قمة الهرم . افترض أنك عكست الآية وجعلت قاعدة الهرم العريضة تُشكل من أشخاص عباقرة ، وجعلت فى قمة الهرم متوسطى الذكاء من الناس . ألا يؤدى مثل هذا القلب إلى نتائج نفسية واجتماعية واقتصادية فى غاية الخطورة ؟

رابعاً ــ ثم ما الحاجة النفسية أو الاجتماعية إلى جعل الناس عباقرة أو إلى إنتاج أجيال من الناس عباقرة ؟ ألست ترى إلى أن الغالبية العظمى من العباقرة كانوا أشقياء بعبقريتهم ؟ ألا يعتبر العبقرى شخصية شاذة بحاجة إلى معاملة خاصة شأنه شأن ضعيف العقل أو العصابى ؟ . . فهل إذا زادت رقعة العباقرة بالمجتمع يكون هذا لسعادته أو لسعادة العباقرة أنفسهم ، أم أنه سيكون من أسباب شقاء المجتمع وشقاء العباقرة فى الوقت نفسه ؟

خامساً ــ من الملاحظ أن العباقرة ينظرون بمنظار منطقى أو قل بمنظار كمى كيفى إلى الأمور . ومن هنا فإنهم يستبعدون فى الأغلب العواطف والحنان . ذلك أن المنطق إذا ما تغلب على العاطفة ، فإن الكثير من القيم تذبل ولا يكون لها معنى . فما بالك بالعبقرى الذى يشتعل رأسه بالفكر ؟ إنه إذا ما تسلم مقاليد أى مجتمع فإنه بلا شك سوف يصير طاغية لا يبقى ولا يذر ، بل إنه سوف يكون شديد القسوة على الضعفاء والأقل منه ذكاء والأضعف منه حيلة . إنه قد يجعل من نفسه إلهاً أو شيطاناً . وفى الحالتين سيرى أنه على طريق الصواب دائماً ، فلا يعترف بالديمقراطية وسيلة لإقامة العلاقات الاجتماعية ، لأن الديمقراطية تعترف بالجميع كأصحاب أصوات وكمشاركين فى الرأى ، كما أن العبقرى الحاكم سيكون منكراً للمساواة بين الناس ، بل سيرجح كفة الأذكياء على كفة الأقل ذكاء . ولقد يستخدم ذكاءه الخارق فى الشر . ويكفى أن تتناول قضايا التهريب والاختلاس والتزوير لترى أن المجرمين الأذكياء أخطر بكثير من المجرمين متوسطى الذكاء أو منخفضى الذكاء . والواقع أن الحياة السوية ، والزواج الناجح والأبوة أو الأمومة الصالحة قلما تتماشى مع العبقرية . فمن الصعب أن يكون العبقرى زوجاً صالحاً أو أن تكون المرأة العبقرية زوجة صالحة . ناهيك عن أن العبقرى يضيق ذرعاً بالحياة النمطية وبالقيام برعاية الأطفال وتحمل مسئولياتهم والنزول إلى مستواهم فى التفكير وفى التصرفات . ويكفى أن تستعرض حياة حفنة من العباقرة لكى تتأكد من هذه الحقيقة ●

السيوطى

هو جلال الدين عبد الرحمن السيوطى ، ولد فى مستهل رجب سنة ٨٤٩ هـ ، وتوفاه الله فى التاسع عشر من شهر جمادى الأولى سنة ٩١١ هـ ، لم يكن للسيوطى منهج مختص ، بل كاد يؤلف فى جميع فروع الثقافة الإسلامية التى تمكن من الاطلاع عليها ومعرفتها ، وإن كان ذلك يدل على شىء فإنما يدل على كده وصبره وطول عمله ، وفى عصره مرت بمصر أزمة اقتصادية طاحنة ، إذ اكتشف البرتغاليون طريق رأس الرجاء الصالح ، وانتقلت التجارة من الشرق إلى الغرب ، ففقدت مصر بذلك واحداً من أهم مواردها التجارية ، وعاصر السيوطى فى أخريات حياته التفسخ والانهيار فى الدولة المملوكية ، حتى تمكن سليم الأول العثمانى من دخول القاهرة فى شهر المحرم سنة ٩٢٣ هـ ، بعد وفاة السيوطى باثنتى عشرة سنة ، والسطور التالية من باب « حُفاظ القرآن ورواته » من مؤلفه « الإتقان فى علوم القرآن » .

من تراثنا

الإتقان فى علوم القرآن

روى البخارى عن عبد الله بن عمرو بن العاص ، قال : سمعت النبى ﷺ يقول : خذوا القرآن من أربعة ، من عبد الله بن مسعود ، وسالم ، ومعاذ ، وأبىّ بن كعب ، أى تعلموا منهم ، والأربعة المذكورون إثنان من المهاجرين ، وهما المبدوء بهما ، وإثنان من الأنصار ، وسالم هو ابن معقل مولى أبى حذيفة ، ومعاذ هو ابن جبل .

قال الكرمانى : يحتمل أن الرسول ﷺ ، أراد الإعلام بما يكون بعده ، أى أن هؤلاء الأربعة يبقون حتى ينفردوا بذلك ، (ونعقب) بأنهم لم ينفردوا بل الذين مهروا فى تجويد القرآن بعد العصر النبوى أضعاف المذكورين ، وقد قتل سالم مولى أبى حذيفة فى وقعة اليمامة ، ومات معاذ فى خلافة عمر ، ومات أبىّ وابن مسعود فى خلافة عثمان ، وقد تأخر زيد بن ثابت وانتهت إليه الرياسة فى القراءة ، وعاش بعدهم زمناً طويلاً ، فالظاهر أنه أمر بالأخذ عنهم ، فى الوقت الذى صدر فيه ذلك القول ، وفى الصحيح فى غزوة بئر معونة ، أن الذين قتلوا بها من الصحابة ، كان يقال لهم القراء ، وكانوا سبعين رجلاً .

روى البخارى أيضاً عن قتادة قال : سألت أنس ابن مالك ، مَنْ جمع القرآن على عهد الرسول ﷺ ؟ فقال : أربعة كلهم من الأنصار ، أبىّ بن كعب ، ومعاذ بن جبل ، وزيد بن ثابت ، وأبو زيد ، قلت : مَنْ أبو زيد ؟ قال : أحد عمومى ، وروى أيضاً من طريق ثابت عن أنس قال : مات النبى ﷺ ، ولم يجمع القرآن غير أربعة ، أبو الدرداء ، ومعاذ بن جبل ، وزيد بن ثابت ، وأبو زيد ، وفيه مخالفة لحديث قتادة من وجهين ، أحدهما التصريح بصيغة الحصر فى



الأربعة ، والآخر ذكر أبى الدرداء بدل أبىّ بن كعب ، وقد استنكر جماعة من الأئمة الحصر فى الأربعة .

وقال القرطبى : قد قتل يوم اليمامة سبعون من القراء ، وقتل فى عهد النبى ﷺ ببئر معونة مثل هذا العدد ، قال : وإنما خص أنس الأربعة بالذكر ، لشدة تعلقه بهم دون غيرهم ، أو لكونهم كانوا فى ذهنه دون غيرهم .

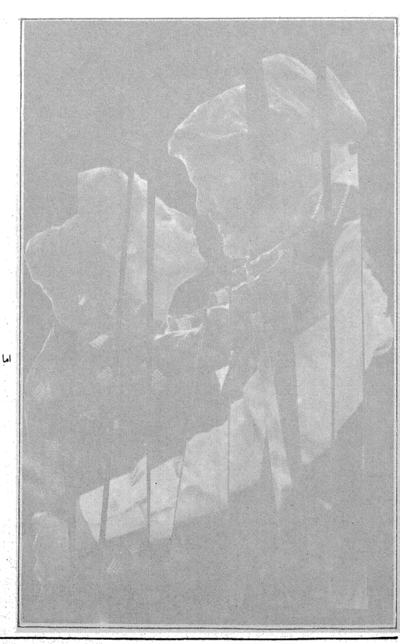
والمشتهرون بإقراء القرآن من الصحابة سبعة ، عثمان وعلى وأبىّ وزيد بن ثابت وابن مسعود وأبو الدرداء وأبو موسى الأشعرى ، كذا ذكرهم الذهبى فى طبقات القراء ، قال : وقد قرأ على أبىّ جماعة من الصحابة ، منهم أبو هريرة وابن عباس وعبد الله بن السائب ، وأخذ ابن عباس عن زيد أيضاً ، وأخذ عنهم خلق من التابعين ، فمنهم كان بالمدينة ، ابن المسيب وعروة وسالم وعمر ابن عبد العزيز وسليمان وعطاء ومعاذ بن الحارث المعروف بمعاذ القارىء وعبد الرحمن بن هرمز الأعرج وابن شهاب الزهرى ومسلم بن جندب وزيد بن أسلم ، وبمكة عبيد بن عمير وعطاء بن رباح وطاوس ومجاهد وعكرمة وابن أبى مليكة ، وبالكوفة علقمة والأسود ومسروق وعبيدة وعمرو بن شرحبيل ، وبالبصرة عبد الله بن أبى اسحق وعيسى بن عمرو أبو عمرو بن العلاء ويعقوب الحضرمى ، وبالشام عبد الله عبد عامر وعطية ابن قيس الكلابى واسماعيل بن عبد الله بن المهاجر ، واشتهر من هؤلاء فى الآفاق الأئمة السبعة ، نافع ، وابن كثير ، وأبو عمرو ، وابن عامر ، وعاصم ، وحمزة ، والكسائى . وأئمة القراءات لا تحصى ، وقد صنف طبقاتهم حافظ الإسلام أبو عبد الله الذهبى ، ثم حافظ القراء أبو الخير بن الجزرى ●

كاتوللوس

هو شاعر الغزل الرومانى الأشهر عاش فيما بين عام ٨٤ - ٥٤ ق.م تأثر بشعراء الإسكندرية وفى مقدمتهم كاليماخوس طبقت شهرته الآفاق ومارس تأثيراً ضخماً على شعراء أوروبا المحدثين . والقصيدتان التاليتان من ترجمة د. سليم سالم

من التراث الغربي

غزليتان



فلنعش يا حبيبتى ليسبيا ولنحب ، فكل ما يقول الشيوخ المتزمتون لا يساوى خردلة تغرب الشمس ثم تطلع ثانية فإن غابت شمسنا ، فهى ليلة مستمرة واحدة أعطنى ألف قبلة ، ثم مائة ثم ألفا أخرى ، ثم مائة ثانية ثم ألفا ثالثة ، ثم مائة ثالثة فإذا بلغت القبل آلافا مؤلفة ، فلنخلط العد لكيلا نعرفه حتى لا يستطيع حقود أن يحسدنا ، وعندما يعرف العدد الحقيقى للقبل ،

اما القصيدة الأخرى فيكاد تأثيرها يكون كتأثير الأناشيد .

احزنّ ياإلهات الجمال والحب وكل إنسان أوتى خطاً من الجمال . ولقد مات عصفور حبيبتى الذى كان أثيراً لديها والذى أحبته أكثر من عينيها . كان طائراً حلواً يعرف سيدته كما تعرف البنت أمها ولم يك يتحرك قط من أحضانها ولكنه كان يقفز هنا وقفز هنا مغردا لسيدته فقط . إنه الآن يسير فى الطريق المظلم الذى يقال إنه لن يعود قط من سار فيه . عليك اللعنات ، يا ظلمات أوركوس البغيضة التى تفترس كل شىء جميل . ما أبهى عصفور حبيبتى الذى اختطفته ! ويل لكنّ ! ما أشنعه من عمل ! يا لك من عصفور مسكين ! لقد احمرت عينا حبيبتى وتورمتا بكاءً عليك ●

يوسف جريس
١٨٩٩ ـ ١٩٦١
رائد التأليف الموسيقى فى مصر

زين نصار

بدأت فى أوائل العقد الثالث من هذا القرن حركة تأليف الموسيقى المصرية المتطورة على يد رائدها الأول يوسف جريس (١٨٩٩ ـ ١٩٦١) . وهذه الحركة لم تنشأ من فراغ وإنما جاءت نتيجة طبيعية لما كان يحدث فى المجتمع المصرى فى مطلع القرن ، حيث بُعثت الروح القومية بين المصريين بعد أن أشعل جذوتها كفاح الزعيمين مصطفى كامل (١٨٧٤ ـ ١٩٠٨) ، ومحمد فريد (١٨٦٨ ـ ١٩١٩) . وكان من أبرز ثمارها اندلاع ثورة الشعب المصرى العارمة عام ١٩١٩ . وقد انعكست تلك الروح الوطنية فى كل مجالات الإبداع الفنى ، للفنانين والأدباء والشعراء المصريين آنذاك . فاستلهم الفنانون أعمالهم من الريف المصرى وحياة الفلاح والمناظر الموجودة فى البيئة ، بالإضافة إلى رجوعهم أيضا إلى التراث الفرعونى . وحاولوا أن تكون أعمالهم مستوعبة لملامح البيئة المصرية وجوهر تراثها الفرعونى وروح العصر الذى عاشوا فيه . فنجد مَثّالَ مصر الكبير محمود مختار (١٨٩١ ـ ١٩٣٤) قد اختار الفلاحة المصرية نموذجه المفضل ، ومن أعماله عنها ما يلى :

الفلاحة ـ نهضة مصر ـ الفلاحة والماء ـ العودة من السوق ـ فلاحة ترفع الماء ـ رياح الخماسين ـ زوجة شيخ البلد ـ بائعة الجبن ـ إلى النهر ـ نحو ماء النيل ـ الفلاحة والجرة ـ القيلولة . كما أن بعض تماثيله تحمل أسماء فرعونية وهى : إيزيس ـ الوجه القبلى ـ الوجه البحرى .

وقد حملت لوحات الرسامين ـ أيضا ـ المعنى نفسه ، المستمد من البيئة المصرية ؛ فتجد للوحات محمود سعيد (١٨٩٧ ـ ١٩٦٤) ، أسماء مثل : صلاة ـ الذِّكر ـ الدراويش ـ الزار ـ العاصفة ـ بنات بحرى ـ من بنات البلد ـ ذات العيون العسلية ـ مرسى مطروح ـ النيل عند المنيا . ولوحات محمد ناجى (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) ، نجد بعضها يحمل عناوين مثل : الطفل والجاموسة ـ طريق الكباش ـ النيل عند كوبرى الجلاء ـ الصياد والطفل ـ صانع السلال .

وفى مجال الأدب نجد قصة (زينب) للدكتور محمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) التى كتبها عام ١٩١٠ ، ونشرت فى كتاب عام ١٩١٤ ، وهى تعتبر أول قصة مصرية طويلة ، وقد صورت الحياة فى القرية المصرية بصدق وواقعية . وفى ميدان الشعر نجد أن أمير الشعراء أحمد شوقى قد كتب قصائد لمست المعانى نفسها ، ومن أمثلة ذلك قوله عن نهر النيل :

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كفٍ فى المدائن تغدق
ومن السماء نَزلْت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

وعن التراث الفرعون قال عن أبى الهول :

بسطت ذراعيك من آدم
ووليت وجهك شطر الزُّمر
تطل على عالم يستهل
وتوفى على عالم يحتضر
فعين إلى من بدا للوجو
د وأخرى مشيعة من غبر

والأمثلة ـ غير ما ذكرنا ـ كثيرة وكلها تعكس الروح الوطنية المشتعلة بين أبناء الشعب المصرى . وكانت الموسيقى العربية تقوم بدورها على أكمل وجه ، على يد فنان الشعب سيد درويش (١٨٩٢ ـ ١٩٢٣) ، الذى عبر عن أحاسيس الشعب بكل طبقاته ، ومن أمثلة ذلك ما يلى :

إحنا الجنود زى الأسود
نموت ولانبعشى الوطن
بالروح نجود بالسيف نسود
على العدا طول الزمن

وفى أوبريت شهر زاد نجد الأبيات التالية :

أنا المصرى كريم العنصرين
بنيت المجد بين الأهرامين
جدوى انشئوا العلم العجيب
ومجرى النيل فى الوادى الخصيب
لهم فى الدنيا آلاف السنين
ويفنى الكون وهم موجودين

ومن ألحانه الوطنية خارج المسرحيات الغنائية لحن قوم يامصرى :

قوم يامصرى مصر دائما بتناديك
خذ بناصرى نصرى دين واجب عليك



الموسيقى بعث للروح القومية

ووسط هذا الجو المفعم بالروح الوطنية ، ولدت حركة تأليف الموسيقى المصرية المتطورة على يد رائدها الأول يوسف جريس ، وقد كوّن مع زميليه حسن رشيد (١٨٩٦ - ١٩٦٩) ، وأبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) جيل الرواد ، ووقع على عاتقهم ارتياد هذا المجال البكر دون أن يكون أمامهم مثل يهتدون به أو يحذون حذوه . فقد درس ثلاثتهم الموسيقى العربية الكلاسيكية ثم الموسيقى العالمية ، وبعد أن أنهوا دراستهم الجامعية ، وهبوا جزءاً كبيراً من وقتهم لتأليف الموسيقى .

ونبدأ بالقاء بعض الأضواء على حياة وأعمال يوسف جريس ، الذى ولد فى القاهرة ، فى الثالث عشر من ديسمبر ١٨٩٩ ، لعائلة محبة للفن والثقافة ؛ فكان والده محبا للأدب والموسيقى ، وكانت والدته تتقن عزف البيانو ، ولهذا فقد لقيت مواهبه الموسيقية رعاية مبكرة . فدرس الموسيقى جنبا إلى جنب مع علومه المدرسية . وفى عام ١٩١٥ بدأ دراسة الموسيقى العربية على يد أكبر الموسيقيين فى عصره ، وهما (سامى الشوا) ، و (منصور عوض) . ثم درس الكمان على الأستاذين (مِنشَةْ) و (ساندى روز دول) ، كما درس الهارمونى على الأستاذ (جينو تاكاش) والتأليف الموسيقى على الأستاذ (جوزيف هوتيل) . وقد أتم يوسف جريس دراسته الثانوية بمدرسة التوفيقية الثانوية بحى شبرا بالقاهرة . ثم التحق بكلية الطب ، غير أنه عندما دخل مع زملائه لبدء دروسهم فى الطب ، أصيب بصدمة نفسية ، ترك على أثرها كلية الطب والتحق بكلية الحقوق ، وتخرج فيها عام ١٩٢٦ . وقد اشتغل بالمحاماة لبضعة أشهر ، ثم هجرها ليتفرغ للتأليف الموسيقى الذى وهب له حياته .

وفى عام ١٩٣٠ قُبل يوسف جريس عضوا فى جمعية المؤلفين والناشرين الدولية فى باريس بعد أن اجتاز اختباراتها بنجاح ثم اشترك هو وشقيقه لويس جريس مع العالم المصرى الكبير دكتور على مصطفى مشرفة وكامل الكيلانى ، وحسن رشيد وزوجته ، فى تأسيس الجمعية المصرية لهواة الموسيقى ، التى بذلت جهودا كبيرة لنشر الوعى الموسيقى بين المصريين . وكان جريس يستضيف كبار الفنانين الذين يزورون مصر . وعندما انعقد المؤتمر الدولى للموسيقى العربية بالقاهرة عام ١٩٣٢ استضاف كلاً من المؤلف المجرى بيلا بارتوك Bela Bartok والمؤلف الألمانى بول هيندميث (paul Hindemith) وقائد الأوركسترا العالمى فورتفنجلر (Fürtwangler) .

وفى عام ١٩٣٢ كتب يوسف جريس أول أعماله الأوركسترالية الكبيرة ، وهو القصيد السيمفونى (مصر) الذى قدم لأول مرة بمدينة الإسكندرية فى السادس عشر من أغسطس ١٩٣٣ ، وكان الأوركسترا بقيادة جوزيف هوتيل . وبعد ذلك توالت مؤلفات يوسف جريس المتنوعة والمستوحاة من البيئة المصرية أو تاريخها القديم . ويمتاز أسلوب يوسف جريس الموسيقى بأنه أسلوب شخصى واضح المعالم ، لا يستخدم ألحانا شعبية مصرية ، ولكن ألحانه شرقية المزاج بشكل واضح وقد استوحى جوهر الموسيقى العربية بما فيها من إنسياب لحنى واسترسال ، ويرجع ذلك لتأثره بروح التقاسيم والموال فى الموسيقى العربية ، وكذلك لغته الهارمونية ، يتميز بالبساطة التى تبرز جمال اللحن المصرى الذى كتبه . ويمكن القول بأنه يميل فى أعماله إلى الروح الرابسودية الحرة .

وفى عام ١٩٦١ سافر يوسف جريس فى رحلة للعلاج فى أوربا ، وبينما كان فى طريق العودة إلى أرض الوطن ، وفى أثناء إقامته بمدينة البندقية فى إيطاليا ، توفى فجأة فى السابع من أبريل ١٩٦١ . وفيما يلى تذكر بعض مؤلفات يوسف جريس المتنوعة :

أولا : مؤلفاته للبيانو المنفرد :
السودانية (١٩٣٢) - مراكبى فى النيل (١٩٣٢) - مقدمة مصرية (١٩٣٢) - ضوء القمر فى الصحراء (١٩٤٤) - تحت النخيل (١٩٤٤) - زهرة البردى (١٩٤٩) - الوادى المصرى (١٩٤٩) .

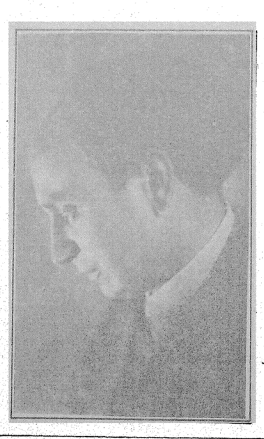
ثانيا : مؤلفاته للكمان المنفردة :
البدوى (١٩٣١) - ريف مصرى (١٩٣٢) - ابن الوداى (١٩٤٣) - بنت البدوية (١٩٤٣) - أغانى صحراوية (١٩٤٤) - أبو الهول والكمان (١٩٤٧) - بنت الأهرامات (١٩٦١) .

ثالثا : مؤلفاته للكمان والبيانو :
حاملة الجرة (١٩٣١) - رقصة النخيل (١٩٣٢) - الجمّال (١٩٣٢) - رقصة فلاحى (١٩٣٢) - النيل يغنى (١٩٥٠)

رابعا : مؤلفاته للتشيللو والبيانو :
الفلاحة (١٩٣١)

خامسا : مؤلفاته الأوركسترالية :
القصيد السيمفونى (مصر) ١٩٣٢ - حاملة الجرة للكمان والأوركسترا (١٩٣٢) - القصيد السيمفونى (نحو دير فى الصحراء) ١٩٣٤ - صور موسيقية للأوركسترا : مقدمة ، الفلاحة للتشيللو والأوركسترا (١٩٣٣) ، البدوى (١٩٣٤) - القصيد السيمفونى « النيل والوردة » ١٩٤٣ - السيمفونية الأولى « مصر » ١٩٣٥ - القصيد السيمفونى « أهرام الفراعنة » ١٩٦٠ - السيمفونية الثالثة ١٩٦٠ .

وختاما نرجو أن تلقى أعمال يوسف جريس الاهتمام الرسمى وتخرج إلى حيز التنفيذ لتسمعها جماهير الشعب ، حيث إن المسجل منها نادرٌ ، وأغلبها ما زالت موسيقى على الورق . نرجو أن يقوم أوركسترا القاهرة السيمفونى بعزف تلك الأعمال ضمن خطته الحالية للتعريف بأعمال المؤلفين المصريين ، بل إننى أرجو أن تتاح الفرصة لتسجيل أعماله هو وغيره من المؤلفين المصريين لتكون فى متناول المواطنين وبأسعار معقولة . . . وإلى اللقاء مع مؤلف مصرى آخر ●



يوسف جريس والروح الرابسودية فى التأليف الموسيقى



أحمد محمود مبارك

أيقظت كلمة الأخ الشاعر أحمد فضل شبلول ـ المنشورة بعدد القاهرة الصادر فى ١٤ مايو ـ حول قضية التلقى الشعرى ـ رمَادَ الهموم الجاثمة على الصدور والناجمة عن وضعنا الثقافى والأدبى الذى لا يسر .

يتساءل الكاتب . هل نعانى من أزمة فى التلقى الشعرى مثلما نعانى من أزمة فى النقد ؟ وإذا كان قد قطع ـ بهذا التساؤ ل ـ بأن ثمة أزمة نقدية تعانيها حياتنا الثقافية والأدبية . فهو قد خلص فى نهاية كلمته ـ ومن بجملها ـ إلى أن ثمة أزمةً فى التلقى أيضاً . . . وهذا ما أوافقه عليه . ذلك أن الواقع الملموس لايشى بذلك فقط ، بل يؤكده ويدلل على أن ثمة سوءَ تفاهم وأسواراً من الضباب والعتمة بين استقبال المتلقى وإرسال المبدع .

● لكن السؤال الذى يجب الوقوف أمامه كثيراً هو : من المسئول عن ذلك ؟ ومن الذى يقع على عاتقه العبء الثقيل لهذه الظاهرة المخيفة . هل هو المتلقى كما يقول البعض . ؟ أم أن هنالك « مساهمة جنائية » حسب اصطلاح أهل القانون . طرفاها المبدع والمتلقى معا باعتبار أنهما فاعلان أو أن أحدهما فاعل والآخر شريك . .

أرى أننا لو جردنا شعبنا بمثقفيه وأنصاف مثقفيه وحتى الأميين منه من حاسة التذوق الأدبى والفنى والإحساس بجماليات العملية الإبداعية والتجاوب معها ، أو حتى انتهينا إلى القول بأن تلك الحاسة قد اعتراها الصدأ والخور من جرّاء التغيرات المادية والتكنولوجية وما اعترى الحياة من جفاف وقسوة وصعوبة فى العيش . . أرى أننا نكون جائرين أو مصدرين لأحكام نظرية متسرعة لا تستند إلى الواقع الملموس .

فالشعب المصرى ، والعربى ، لم ينسْ على مر السنين أشعار المتنبى والبحترى وجرير والمعرى . وشوقى وحافظ والبارودى وعلى محمود طه . وناجى . يحفظها ويرددها ويقرأها للآن . يقرأها من تلقاء نفسه بلا دراسة أكاديمية أو مدرسية ، شارك الشيوخ الشباب أيضاً ، فى تكهفهم على أشعار صلاح عبد الصبور وحجازى ونازك الملائكة ونزار قبانى ومحمود درويش وأمل دنقل رغم خروجها على القالب العمودى التقليدى الذى رسخت إيقاعاته على مدى سنوات طويلة . فى وجدان الشعب العربى . تجاوب مع هذه الأشعار الحديثة فى نمطها وشكلها رغم ذلك . . ولا أعتقد أن هذا مرجعه كشافات ضوئية نقدية وإعلامية ألقيت على إنتاج هؤلاء الأدبى دون سواهم ؟

ـ رغم التسليم بأن للإعلام دورا غير منكور فى هذا الصدور فالذين سلطت الأضواء عليهم كثيرون لكن لانصيب لهم من اهتمام المتلقى وذاكرته ووجدانه . . رغم ذلك ورغم بروز أسمائهم على الصفحات الأدبية وعلو أصواتهم فى أجهزة الإرسال الإذاعى والتليفزيونى ، فما معنى ذلك إذن . هل نستطيع بسهولة أن نؤكد أن سبب هذه الظاهرة يكمن فى قصور لدى المتلقى ! إن الذى يكلف نفسه مشقة الجلوس أياما فى مقهى شعبى ـ لو كان فى ذلك مشقة ـ بل من يتجول فى الطرقات لايستطيع أن ينكر مدى تعلق ـ حتى الأميين ـ بالشعر وسيسمع منهم فى كل حين ومناسبة ماأبدعه الشعراء على مر العصور سيسمع أشعاراً عن شخصيات مجهولة . . وتكاد تكون أسطورية ، سيسمع من يقول له (قال . ابن عروس « أيام بتشرب عسل وأيام بتشرب خل وأيام نبات فى الحرير وأيام نبات فى الطل . . . » الخ . . ويسمع من يتحدى أو يلاطف قائلا . « من حبنا حبناه وصار متاعنا متاعه ومن كرهنا كرهناه وحرم علينا اجتماعه » .

فمن هو « ابن عروس » هذا . وهل كانت هناك أجهزة إعلام فرضت كلماته على ذاكرة الشعب وضميره وبيرم والابنودى ، وصلاح جاهين وعشرات غيرهم . . . من بين الآلاف الذين يكتبون العامية ، لماذا اقتصرت ذاكرة الشعب على حفظ أشعارهم فقط والتجاوب معهم من دون الآلاف الآخرين ؟ وما معنى ذلك هل يدلل ذلك على فقد حاسة التذوق لدى المتلقى ؟ بالطبع لا . . فشعبنا حساس بل وفنان بطبيعته والمشكلة إذن ـ فى أزمة التلقى ـ تكمن فى المبدع نفسه . . لم يتخل المتلقى العربى عن سمات عروبته وشرقيته . وكيف ؟ وقيم الشرق راسخة فيه كامنة فى وجدانه . كيف والمسألة مسألة عنصر وعصب ودم وطبيعة بيئة ومنهاج فى حياة . . لكن بعض مبدعى زماناهم الذين تخلوا عن سمات جنسهم وعنصرهم ونأوا عن طبيعة شرقهم ومدلولات لغته . وارتدوا ثياباً غربية « ورطنوا » بلغة مخلوطة . واستوردوا عديداً من المواد الأدبية المتنافرة وقدموها « ككوكتيل » لا يستسيغه المتلقى ولا يتجاوب معه ، والأدهى من ذلك أنهم غلفوا عطاءهم الغريب بضبابٍ وقدموه فى شكل طلسمى . . وتكون النتيجة بالطبع أن تنعدم الصلة بين المتلقى والمبدع وتستحيل وينزوى المبدع فى برجٍ عاجىٍ وهى يشكو ويتكبر ليشكو من القارىء الذى لا يحس به ولايفهمه ، وإذا سألته لماذا لا يفهم القارىء ؟ يقول لأن مستوى القارىء أقل من مستوى المادة المبدعة . وإذا طلبت منه أن يتواصل مع القارىء . ينظر إليك نظرة فوقية ويقول . ولماذا لا يرتفع القارىء إلى مستوى إبداعى ، وإذا أوضحت له أن من بين المتلقين الذين ينفرون من إنتاجه المعتم أساتذة جامعات ، وعلماء وعباقرة وشعراء وأدباء . يثور ويتهمهم بالقصور الذهنى والذوقى وبالتخلف وينعت نفسه بالعبقرية والتطور والرقى والغريب أن كثيرين من المبدعين ممن هم على هذه الشاكلة لا يفهمون ما يكتبونه ، ويتضح ذلك إذا سألتهم عن معنى ما يكتبون . فإنهم يتهربون بمقولات عصبية غريبة . متذرعين بأن الشعر يفسر نفسه ، بل إن بعضهم ممن لا يحسنون ـ ولو بقدر مقبول ـ فهم قواعد اللغة ومدلولاتها وعروض الشعر وموسيقاه المعروفة ، وحينما تجىء أشعارهم مشوبة بعيوب عروضية فإنهم يزعمون ـ فى حالة مواجهتهم بهذه الأخطاء ـ أنهم تعمدوا هذا الخروج والإطاحة بالتقليد والقواعد البالية من أجل التجديد .

والعجيب أيضاً ، أن من بين شعراء العامية ممن لم ولن تصل أعمالهم إلى الجماهير مهما « طبَّلوا وطبَّلت لهم أبواق إعلامية » ، إذا سألتهم لماذا تكتبون الشعر بالعامية ، يقولون لكى يفهمه رجل الشارع والأمى ، وإذا ما اطلعت على أشعارهم لا تجد إلا الإبهام اللفظى ذا الصور « المعفرته » المنحوتة التركيب الخاوية المعنى . . . وعلى وزن فعلن فعلن فعلن . هذا إن كانت سليمة الأوزان . .

● من ثم فأزمة التلقى التى لا يستطيع منصف أن ينكرها لا تُلقى مسئوليتها على عاتق المتلقى ، المتلقى « الغلبان » الذى يقتطع من قوته ليشترى ديوان شعر أو مجموعة قصصية وتشهد بذلك مبيعات معارض الكتاب ، أو الذى يكلف نفسه مشقة الذهاب إلى ندوة أدبية أو تجمع شعرى كما يشهد بذلك الواقع ـ فى أندية الثقافة وقصورها . وندوات الجماعات الأدبية العديدة فى شتى أقاليم مصر . وخاصة فى الإسكندرية . ثم يخرج من هذه الندوات ـ فى الغالب ـ ممتعضا متعجبا . . ساخطاً .

● الأمر إذن واضح ويحتاج إلى علاج وهذا العلاج يبدأ بوقفة للمبدعين مع أنفسهم . . كى يتداركوا الأمر ، يحتاج إلى أن يعيد البعض تفكيرهم فى وظيفة الأدب ورسالته الثقافية والإنسانية والاجتماعية ، بل والدينية . وهى وظيفة لا تقتصر على الإمتاع ـ بمجرد الإمتاع الفنى ـ كما يزعم البعض .

تلك كلمة وجدت نفسى مدفوعاً بتلقائية إلى كتابتها ، ولعل ذلك الدافع يرجع إلى شعورى بالألم . ذلك الشعور الذى أثاره الصديق الشاعر أحمد فضل شبلول فى كلمته . لكم نشرها أو عدم نشرها . وأشكركم فى جميع الأحوال على ما تثيرونه من قضايا هامة . وأيضا على ما تتيحونه من فرص النشر لأدباء توصد أمامهم غاليةُ الأبواب ●

حوار مع القارئ

لأن الطريق طويل طويل وشاق ، ندرك منذ لحظة ميلادنا الأولى قدر صعوبته ، نفتح صدورنا باتساع مداها لكل الأصدقاء ؛ نحمد لأصحاب المواهب الطالعة بينهم الإصرار على التواصل معنا ، والدأب من أجل الالتحام بنا ، ونرى ـ فى التواصل والالتحام ـ قاعدة يرسى أصدقاؤنا دعائمها قبلنا ، لكن . . . لكل قاعدة شواذ كما يقولون ، وهؤلاء الشواذ لا نحملهم مسئولية ما يذهبون إليه ، ونلتمس لهم كثيراً الأعذار ، بعد أن غابت المصادر الجادة للثقافة . والقاهرة لا تمل الحوار والمحاولة مع هؤلاء ، عساهم أن ينضموا إلى قاعدة أصدقائنا الكبيرة ، حتى إن اضطرتنا المحاولة إلى القسوة عليهم فى بعض الأحيان . ومَنْ يدرى فقد يعودون إلينا أكثر تواصلاً والتحاماً .

* * *

الصديق مصطفى صلاح سويلم . . . المحاسب بشركة الأهرام للمجمعات بالقاهرة ، عندما وصلتنا رسالتك الأولى ، فرحنا بها ، هينة واحدة لم نتوانَ فى الرد عليها ، وأفردنا لك مساحة كبيرة فى حوارنا ، وحتى لا تفهم خطأ ، لم يكن هذا تعطفاً من القاهرة عليك ، بل هو حق لك ولجميع الأصدقاء وواجب نأخذه على عاتقنا ، نتحمله كهدف من بين أهدافنا التى نصبو إليه ، وفى ردنا السابق عليك ، المنشور فى عددنا الحادى عشر ، لم ننكر عليك موهبة الشعر ، وقلنا إن اختلالاً فى الوزن شاب نماذجك المرسلة ، بالإضافة إلى حاجتك الملحة للإلمام بقواعد لغتنا العربية ، لعلنا هذا ، لأن القاهرة تنقب بين رسائل الأصدقاء عن مواهب أصيلة صادقة ، تضيف إلى حياتنا الثقافية الراكدة ، وتعوضها ما فقدته من عبقريات رحلت عن عالمنا اليوم . ولا نظن أن جُرماً قد ارتكبناه فى حقك أيها الصديق ، حتى تكون رسالتك الأخيرة إلينا على هذا النحو الذى نحوته ، فهى رسالة غاضبة ومتهورة ، حتى إن حاولت تغليفها بكلمات المدح والتقريظ ، أنت تحاسبنا على نشرنا قصائد ترى أن مستواها الفنى لا يرقى إلى مستوى إبداعك الشعرى ، وحرصاً منك ألا نغضب تذكرنا بأنها المحاورة بين التلميذ والأستاذ ، ونراها كلمة حق أريدها بها باطل ، لأنك تعود فتهددنا بالحرمان من إرسال إبداعك الشعرى مرة أخرى ، وكلام كثير جاء فى رسالتك يمنعنا الحياء من التعرض له ، . . . لكن هذا كله شيء ، والتطاول علينا شيء آخر ، نعم التطاول أيها الصديق ، فهذا ما نرفضه رفضاً قاطعاً ولا نسمح به أبداً ، وحتى لا يتهمنا أحد بالتجنى عليك ، فما تفسيرك لختام رسالتك . . . « . . . وقبل ختام رسالتى أرسل لكم قصيدة ، وأعرف أنها لن تنشر . . . لا لسبب فنى بها ولكن لأسباب أخرى ! ! » ، فما الأسباب الأخرى ؟ هو التطاول ولا شيء غيره إذن ، لقد تعودنا فى حواراتنا السابقة ، وبخاصة عندما تأتى إلينا رسالة كرسالتك ، أن نجعل الأصدقاء حكاماً بيننا ، فليأتِ أصدقاؤنا جميعاً إلى قصيدتك المرسلة ، كى يدركوا لماذا لم تنشرها القاهرة ؟ ولماذا لم تنشر شيئاً من قصائدك السابقة ؟ هل لعيوب ـ وليس عيباً واحداً ـ فنية ؟ أم لأسباب أخرى !! كما تدعى تطاولاً ؟

أما عنوان القصيدة فهو « على موعد يا فلسطين » ، ومَنْ منا يعترض على عنوان كهذا ، لكن . . . لندخل ـ أصدقاءنا ـ إلى عالم القصيدة ، لنرى ماذا فعل الشاعر به .

عجبت لمن يذبحون النهار
ويمشون فوق رفاق القمر
ويبكون فرحاً لقتل النجوم
وشرب الدماء ساعات السحر

إذن فالقصيدة من بحر المتدارك (فعولن) ، يتعجب شاعرها فى البداية مَمَّنْ يذبحون النهار ويمشون . . . إلخ ، لكن القصيدة من بدايتها إلى نهايتها لا تخبرنا تصريحاً أو تلميحاً بالذين يذبحون النهار الفلسطينى ، أهم الصهاينة فى الأرض المحتلة ؟ أم الفلسطينيون أنفسهم ؛ أم الشيعة والسوريون فى صبرا وشاتيلا اليوم ؟ أم . . . . ؟ ، وقد تبدو أسئلتنا هذه مسطحة ، لكن الإجابة عنها لابد أن تنبع من لحمة القصيدة ذاتها ؛ فهذه الإجابة وحدها تعرفنا برؤية الشاعر بما يحدث على الساحة الفلسطينية ، وكيف يكون الموعد مع فلسطين ، ولنعرف أيضاً ما أضافه الشاعر من جديد بعد كم عظيم من الشعراء تعرضوا لهذه القضية برؤى وعوالم متباينة ؛ وليتأمل معنا الأصدقاء كلمة « ساعاتِ » وكيف تسببت فى كسر وزن البيت ، ونستكمل معه

ويأتون بالنار سخرا وجودا
لحرق الهدى والمنى والبشر
كتاب لديهم دماء الضحايا
فقتل النساء كجنى الثمر
سباحاتهم فى بحار الدماء
كلهو الطيور بأعلى الشجر

الأبيات السابقة ، لا يستطيع أحد أن يتهم شاعرنا باختلال الوزن لديه ، لكن هناك ما هو أخطر من اختلال الوزن ، فقد صور شاعرنا قتل النساء كجنى الثمر ، والسباحة فى الدماء كلهو الطيور بأعلى الشجر !! ، فهل يتساوى القتل مع الجنى ؟ وهل تتشابه السباحة فى بحار الدم بلهو الطيور المغردة بأعلى الشجر ؟ وبقية أبيات القصيدة تستمر على هذا النهج بين اختلال فى الوزن إلى تخبط فى رسم الصور الشعرية ؛ فهل هى أسباب فنية أم أسباب أخرى ، هى دافعنا إلى عدم النشر لهذه القصيدة ومثيلاتها السابقات ؟ إن الحكم نتركه لمن ارتضينا أحكامهم السابقة من أصدقائنا الأحباب .

* * *

الصديق محمد عبد القادر الرفا مهندس زراعى دمياط ، دائماً تجيء رسائلك إلينا محملة بكل الحب والعرفان . . ، شكراً لك .

* * *

الصديق محمد حسن محمد خير . . . طنطا . . . الغربية ، القاهرة تسعد برسائلك إليها ، وتحمد فيك تواصلك المستمر معنا

* * *

والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم ●

فوتوغرافيا

اتجاهات الإبداع الفوتوغرافى

كمال الدين خليفة

«السريالية تكمن فى قلب العمل الفوتوغرافى لخلق صورة من الواقع ، أشد تأثيراً ودرامية من الواقع المدرك بواسطة الرؤية الطبيعية »

سوزان سونتاج

للفن الفوتوغرافى مدارس واتجاهات تؤكد المعنى والإحساس عبر عناصر التكوين فى العمل الفوتوغرافى ، وتنشأ عن أساليب الإضاءة واستخدامات اللون الجيدة .

لذا نجد أن كل فنان مصور له اتجاهه وأسلوبه المميز ، تماماً كالفنان التشكيلى الذى يعبر عن مشاعره وأفكاره من خلال أسلوب فنى ومدرسة فنية ينتمى إليها .

هناك كثير من الأساليب والاتجاهات الفنية فى الفن الفوتوغرافى ، تأكدت فى أعمال فنانى الفوتوغرافيا ، مثل التعبيرية والسريالية والتجريدية وغيرها من الاتجاهات والمدارس الفنية.ولكى يؤكد الفنان الفوتوغرافى رؤيته وفلسفته الخاصة واتجاهه الفنى ، يجب أن يمتلك ناحية التكنيك وأسراره ، وأن يكون متفهماً لأساليب التقنية ، ومسيطراً على أدواته ، يخضعها لإرادته ولا يخضع لها . وهناك كثير من العدسات ذات البعد البؤرى الطويل والقصير والمتوسط ، وغيرها ، ولكل عدسة إمكانات تعبيرية كبيرة ، بالإضافة إلى المرشحات الضوئية ، والعدسات المستخدمة فى عمل المؤثرات الخاصة وأدوات الإضاءة والتكنيك المعملى ؛ فلابد أن يدرس الفنان هذه الإمكانات لتوظيفها لاتجاهه الفنى ورؤيته الخاصة .

وعلى الصفحة المجاورة نقدم عملين لاثنين من الفنانين العالميين ، ضربا المثل فى الاستفادة بكل ما هو متاح ، ليقدما أعمالاً مميزة ، واتجاها فنياً ؛ فلكل منهم فلسفته ورؤيته :

١ - الفنان المصور تيم براون :

أعمال الفنان تيم براون تثير الدهشة والأعجاب ، فهو يصور أفكاره داخل الاستديو . والعمل المنشور بالصفحة المقابلة يحتوى على كأسين وأرض منبسطة بيضاء ، وبعض القوائم ، وستارة بيضاء مضيئة . والعمل درامى فى أساسه صور بعدسة ذات زاوية واسعة جداً ، لتعطى الإحساس بالعمق اللانهائى ، ولتكون الكأس فى مقدمة الصورة بهذا الشكل المبالغ فيه ، مع الاستعانة بالمرشحات الملونة ، والإضاءة ، وتحريف المنظور بواسطة الظهر المتأرجح للكاميرا ، ليصبح العمل بشكله الحالى . لقد استطاع تيم براون أن يوظف إمكاناته ليعطى لنا عملاً جيداً له رؤيته ودلالته .

الكاميرا المستخدمة : لنهوف ٤ × ٥ بوصة ، مع عدسة ذات بعد بؤرى قصير جداً ــ فيلم كوداك أكتاكروم ٤ × ٥ بوصة ١٦٠ ASA للضوء الصناعى .

٢ - الفنان المصور ميشيل دوكامب فنان عالمى له إنتاجه المميز ؛ وقد استطاع أن يحدد لأعماله فلسفة خاصة . وقد عرضت أعمال الفنان فى متحف الفن الحديث بنيويورك ، واستخدمت بعضها كأغلفة لكثير من المجلات العالمية ، مثل «مجلة التصوير الحديث» ، و«نيكون ورلد» وقد عرف عن الفنان ميشيل دوكامب اتجاهه السريالى والتجريدى .

قام الفنان بتصوير عمله المنشور على الصفحة المقابلة داخل الاستديو ، واعتمد على وضع ملصق كبير للبحر ، خلفية للصورة ؛ لكنه استطاع مزج عناصر التكوين فى العمل ، مثل القواقع والحجرة ، كما ابتكر إضاءة خاصة ، فأصبحت الصورة كأنها منظر طبيعى للبحر .

يقول الفنان : «إن البحر والسماء مكانان للحياة الإنسانية ، لا سيما ونحن نعيش داخل الأماكن المغلقة كما تعيش القواقع ، وهذا تفسير خيالى لتلك الأماكن المتنوعة .

الكاميرا المستخدمة : نيكون F2A ، عدسة ١٧ مللى .

زاوية واسعة جداً ــ فيلم كوداك إكتاكروم ASA٢٠٠ ●





من وصف مصر